



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Las reglas del juego y el regreso a Ítaca de Arturo Pérez-Reverte

Citation for published version:

Grohmann, A 2016, 'Las reglas del juego y el regreso a Ítaca de Arturo Pérez-Reverte', *La nueva literatura hispánica*, vol. 20, no. 1, pp. 171-220.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

La nueva literatura hispánica

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.





LAS REGLAS DEL JUEGO Y EL REGRESO A ÍTACA DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

Alexis Grohmann
University of Edinburgh

Πάντα στὸν νοῦ σου νά 'χεις τὴν Ἰθάκη.
Τὸ φθάσιμον ἐκεῖ εἶν' ὁ προορισμός σου.

(Siempre en tu mente has de tener a Ítaca.
La llegada allí es tu destino.
K. P. Kavafi, "Ítaca")

En la última novela de Arturo Pérez-Reverte, *Hombres buenos* (2015), el narrador, trasunto literario pero no velado del propio autor, hace varios altos metanarrativos en su relación de la historia dieciochesca que recompone para contarnos el proceso de la creación literaria o construcción de la novela que estamos leyendo. En uno de esos altos, nos describe uno de los viajes que emprendió para reconstruir el camino que habrían recorrido sus personajes, los dos miembros de la Real Academia Española que en el siglo XVIII partieron para París por encargo de sus compañeros con el objetivo de conseguir los 28 volúmenes de la *Encyclopédie* de D'Alambert y Diderot para la Real Academia. Al detener su coche en una venta para tomar un café y despejarse, el narrador se sienta, consulta las notas de su cuaderno y observa lo siguiente:

Hay un ejercicio fascinante, a medio camino entre la literatura y la vida: visitar lugares leídos en libros y proyectar en ellos, enriqueciéndolos con esa memoria lectora, las historias reales o imaginadas, los personajes

auténticos o de ficción que en otro tiempo los poblaron. Ciudades, hoteles, paisajes, adquieren un carácter singular cuando alguien se acerca a ellos con lecturas previas en la cabeza. [...] Pero eso no ocurre sólo con libros ya escritos, sino también con libros por escribir, cuando es el propio viajero quien puebla los lugares con su imaginación. Eso me ocurre con frecuencia, pues pertenezco a esa clase de escritor que suele situar las escenas de sus novelas en sitios reales. [...] Comparada con el acto de escribir, esa fase previa es aún más excitante y fértil [...]. Nada es parecido al impulso de inocencia original, el principio, la génesis primera de una novela cuando el escritor se acerca a la historia por contar como a alguien de quien acabara de enamorarse (Pérez-Reverte, *Hombres* 150-51).

Cito este pasaje metanarrativo porque nos facilita quizás la clave para descodificar cabalmente toda la obra de Arturo Pérez-Reverte, porque hace explícita la cosmovisión que nutre su vida y toda su literatura: la literatura suministra un prisma a través del que se afrontan tanto la vida como la propia literatura. Este prisma proporciona, si se me perdona la mezcla de metáforas, “una maqueta manejable y simbólicamente estilizada” —que tiene su origen en la infancia—, por medio de la que las personas con una cosmovisión tal observan el mundo, viven sus vidas y escriben su literatura en muchos casos, en la definición del juego que nos facilita Fernando Savater —alguien con una mirada afín— en su autobiografía, *Mira por dónde* (62).

¿Y qué quiere decir esto? Pues que estas personas afortunadas juegan. Juegan como los niños, no para conseguir algo, sino para entender y también para sobreponerse al mundo; porque el niño tiene una razón pura, una razón puramente espiritual, poética, como nos ha recordado José Bergamín en *La decadencia del analfabetismo*, y lo que hace con esa razón pura el niño es “lo que hace con todo: jugar. Juega” (Bergamín 9-10). Como nos explica Savater, heredero de la idea bergaminiana,

para los niños, el juego es la forma de comprender la vida y también el mejor modo de desatender sus urgencias, desentendiéndose y sobreponiéndose a ellas. [...] No sólo es un aprendizaje para la vida, sino una posibilidad de vivir con menos contraindicaciones

y con un amable realce poético empeños que en la realidad suponen mayor agobio. En fin, que el juego –para los herederos adultos del ánimo infantil– es el mejor modo de vivir, no el mejor modo de pasar el rato (Savater, *Mira* 62).¹

Vida y literatura como juego, pues, también en palabras del propio Arturo Pérez-Reverte: “Yo creo que la vida es un juego y la literatura, que es una prolongación de la vida, no es más que otro juego también” (Belmonte en Pérez-Reverte, *Los héroes cansados* 282).

De hecho, Arturo Pérez-Reverte acometió la aventura que es la vida cuando, de joven, se despidió de su ciudad natal, Cartagena, y se embarcó en un petrolero con toda su memoria lectora intacta y activa, proyectando sobre el mundo y la vida a los que se lanzaba sus lecturas previas, que no son, por tanto, sino las historias que fundaron los objetos primarios de su subjetividad, por decirlo en los términos que esgrimía Fernando Savater en *La infancia recuperada* en 1976 (Savater, *Infancia*). Heredero adulto del ánimo infantil, fueron los libros que había leído los que lo impulsaron a partir en busca de las aventuras que había leído, como ha dicho reiteradamente. Y la novela donde cristalizan de forma más multifacética, no sólo muchos de los elementos principales de los juegos revertianos, sino los orígenes de éstos –a los que se retorna en esta obra– y la concomitante cosmovisión o *Weltanschauung*, es la obra con la que Arturo Pérez-Reverte se sitúa ante el nuevo milenio y en un panorama de creciente diversificación en la novela española, *La carta esférica* (2000).

Antes de pasar a la novela que nos concierne, quisiera hacer una puntualización. Pérez-Reverte, a mi modo de ver uno de los escritores españoles más interesantes y notables en el último medio siglo, se sigue considerando por algunos en España todavía exclusivamente como un popularísimo escritor netamente comercial que escribe novela de aventuras de excelente factura, por emplear los términos con los que Jordi Gracia y Domingo Ródenas lo

¹ La impronta de José Bergamín sobre estas ideas de Fernando Savater desarrolladas aquí y en *La infancia recuperada*, me la reveló Nigel Dennis.

encasillan en su *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (237, 249, 254, 700-02). Gracia y Ródenas, en su por lo demás excelente historia literaria, como otros críticos, cometen un error en su apreciación de la obra del escritor debido al hecho de que, por un lado, el tipo de novela que Arturo Pérez-Reverte introduce en España a partir de los años 80, la novela europea de aventuras, acción e intriga que entra en diálogo con la cultura de Europa y busca no sólo divertir sino ahondar en la condición humana, no existía en el ámbito hispánico; y la tradición de la que se nutre (por ejemplo, la de la novela de aventuras, entre otras), en la que se inspira y con la que sus novelas entran en diálogo era una tradición relativamente ajena a la literatura española, en parte porque, como bien se sabe, la literatura española siempre ha tenido una relación problemática con la república mundial de las letras.

Por otro lado, el hecho de que las novelas de Pérez-Reverte buscan entretener al lector hace que el autor se siga topando con ciertos prejuicios que se manifiestan para vetarle la entrada en el ámbito de la Literatura con mayúscula, todavía hondamente arraigados en España, que Umberto Eco explicó muy claramente a propósito de *El nombre de la rosa*, una obra que, por cierto, le sirvió a Pérez-Reverte en su momento de modelo para el tipo de novela que quería escribir.² Estos prejuicios tienen que ver

² “Yo escribo este libro [*El club Dumas*] cuando este tipo de literatura, la novela cultural europea, no estaba todavía en el mercado, sólo existía *El nombre de la rosa*. Cuando escribo *La tabla de Flandes*, después de *El húsar* y *El maestro de esgrima*, me enfrento a mi primera novela con ambición de escritor [...] Es ignorada por la crítica del momento, pero fuera, en el extranjero, funcionó muy bien, y descubro que lo que gusta es eso. Y en la primera guerra del Golfo leo *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, y me doy cuenta de que si un ensayista como él va por ahí es que no puedo estar tan desencaminado, que este tipo de literatura es tan válida como cualquier otra. Eco me reconforta. La vieja Europa tiene un caudal cultural, el libro, la biblioteca, que es un material estupendo para trabajar con él. Se puede hacer un libro que alcance un éxito de ventas sin tener que imitar a los americanos de entonces, a Ken Follett o a Irving Wallace. Europa tiene su propio caudal y me propongo hacer una novela que tenga que ver con la vieja Europa, con los libros, con nosotros, una novela con vocación de lectores, de *best seller* en el sentido noble del término, pero que al mismo

con una preconcepción todavía hondamente arraigada en muchos círculos en España que divide cultura de masas o popular de cultura de élite. En sus “Apostillas a *El nombre de la rosa*”, Eco aclara que si una novela es entretenida entonces gustará a los lectores; durante muchos años esta aprobación se consideraba una mala señal: si una novela era popular se pensaba que se debía a que no decía nada nuevo y a que sólo le daba al público lo que el público lector esperaba obtener (Eco). No obstante, como argumenta Eco, decir que “Si una novela le da al lector lo que espera éste, tendrá éxito” es distinto de mantener que “Si una novela tiene éxito, es porque le da al lector lo que éste esperaba de ella”; esta segunda afirmación no es siempre cierta (Eco 60).³ Esta ecuación de popularidad con falta de valor se mantuvo entre las vanguardias europeas durante muchos años y me parece que en España ha tardado en desaparecer (los libros de éxito se identificaban con novelas de escapismo, y éstas con novelas con trama, mientras que se halagaban las obras experimentales, vanguardistas, rechazadas por las masas, que causaban escándalos y supuestamente rompían moldes, etcétera).⁴ Y también se sostenía la ecuación de que la inad-

tiempo maneje los ingredientes del mundo que me gusta y en el que estoy a gusto. No tengo que irme a Nueva York para hacer una novela que se lea: quería escribirla aquí. Pero no se hacía, no existía ese tipo de literatura. La respuesta es extraordinaria y la crítica estadounidense sí me adopta. *El club Dumas* es la novela que me hace cruzar la barreira de las grandes ventas y que me sitúa como novelista internacional. Eso abre una puerta a un montón de cosas que antes no se hacían. Tengo la satisfacción de haber tenido razón en un momento en el que toda la crítica te decía que tenías que escribir lo contrario, novela intimista, sin acción, sin personajes, novela del yo... Cuando miras las revistas de la época, te das cuenta de que las novelas recomendadas por la crítica son pasajeras, planas y han muerto con el tiempo. Los lectores, que estaban huérfanos porque querían historias pero no las tenían, de pronto encuentran un tipo de novela que encaja” (entrevista por Guillermo Altares, 2008).

³ Estoy valiéndome del Eco traducido al inglés y no de la traducción al español, porque ésta no me parece del todo precisa.

⁴ En la España franquista había obviamente otro elemento que agudizaba esta situación, que era el que el régimen promocionaba la diversión y el escapismo y que, por tanto, cualquier novela escapista se consideraba automáticamente partidaria del régimen a los ojos de la oposición a Franco, precisamente la razón por la que Ana María Matute no

misibilidad del mensaje o forma de una obra, el hecho de que fuera hermética, experimental, ensimismada, etcétera, y que escandalizara a muchos constituía automáticamente un indicio de su valor. No cabe duda de que sigue habiendo muchas obras que tienen éxito que sí son franca y objetivamente malas, no hace falta traer a colación ningún código ni sombra, pero esto no quiere decir que no pueda haber literatura que tiene éxito y que también es compleja, buena, enriquecedora, instructiva o contestataria; como dice Eco, se pueden encontrar elementos de revolución y contestación en obras de consumo fácil, en apariencia; y, a la vez, se puede ver que también hay obras que parecen provocadoras y escandalizan, pero sin, en realidad, refutar, impugnar, cuestionar, poner en tela de juicio absolutamente nada; aunque tampoco cabe duda de que puede haber obras difíciles, experimentales, ensimismadas, etcétera, que sí pueden ser de verdad interesantes, aportan algo, y el escándalo a que dan lugar no es algo buscado o un gesto de la obra, sino simplemente un efecto secundario no previsto (o sea que no fueron escritas precisamente para “romper moldes”, renovar la novela, alborotar o poner el grito en el cielo). Como ha observado el propio Pérez-Reverte al respecto, “La palabra diversión es fundamental. Hubo un momento en que se decía que la literatura que divierte no es literatura, que un libro ameno no puede ser bueno; yo creo que un libro puede ser complejo, culto, con personajes densos y al mismo tiempo muy divertido” (Pérez-Reverte, “Libro”).

Hay, se podría afirmar, toda una serie de elementos más llamativos a primera vista en las obras de Pérez-Reverte que actúan como “tinta de calamar” respecto a un fondo profundo que casi encubren, como ha explicado muy bien Santos Sanz Villanueva.⁵ la intención del pre-

se atrevió a publicar su ultimada *Olvidado Rey Gudú* por aquel entonces (tardó más de un cuarto de siglo en publicarla en 1998) y porque bajo Franco hubiera sido imposible contemplar la publicación de obras de la estirpe de Pérez-Reverte (como ha asegurado el propio autor; Prado 58).

⁵ “Casi desde un primer momento llaman la atención los aspectos más aparentes de la narrativa de Pérez-Reverte. Esos rasgos superficiales funcionan, en cierto modo, como una tinta de calamar respecto de su fondo significativo, lo dejan en un segundo plano y, en última instancia, lo

sente trabajo es internarnos en esa profundidad de su obra a través de los elementos lúdicos que nos retrotraen, de diversos modos, al territorio de la infancia, e interrogarnos sobre el significado de estos juegos y del viaje de retorno que entrañan.

Centrándonos en los juegos mediante los protagonistas, el pensamiento literario y la recuperación de la infancia que encarna *La carta esférica*, veremos cómo Arturo Pérez-Reverte retorna literariamente, por un lado, a su tierra de origen, a Cartagena y el mar Mediterráneo, en concreto el mar y la costa que aquél baña desde Cádiz hasta el Cabo de Palos (y en especial la franja desde el Capo Cope hasta el de Palos) con el puerto de Cartagena en su seno, y a la vez, por otro lado, a “la brumosa tierra natal de nuestra alma”, por valernos de otra expresión de Fernando Savater, los sueños originarios de una infancia, adolescencia y primera juventud nutridos en gran medida por la “narración pura” que es la literatura de aventuras, relatos de peripecias que repiten y también contribuyen a sentar los cimientos de la condición humana, la verdadera patria del hombre o, por lo menos, de muchos varones y de no pocas mujeres (véase Savater, *Infancia*).

En *La carta esférica* se traza por tanto ese profundo impulso hacia el origen que Fernando Cabo Aseguinolaza atribuye tanto a la poética romántica como a la moderna; “la infancia en cuanto integridad original perdida, en cuanto unidad primigenia” se contará en *La carta esférica* y se inscribirá en la trayectoria vital que explica al hombre (Cabo Aseguinolaza 53). La infancia será “emblema de la plenitud y del pasado común a

trivializan o anulan. Sus novelas, de apariencia ligera, y de lectura grata y apasionante, poseen un espesor que puede no percibirse a primera vista. Pero, a estas alturas de la obra del creador de Alatriste, con una docena de títulos publicados, se ve con claridad que dicho fondo responde a unas inquietudes, a una visión del mundo, persistente a lo largo de su trayectoria entera. Aunque antes se imponen unas acusadas notas externas: un autor que refleja su condición de contador nato de historias, cultiva sin tapujos el relato de aventuras y utiliza sin reservas recursos decimonónicos y folletinescos. Esta tensión entre una literatura comunicativa y popular, y un sustrato filosófico difuminado por entre unas peripecias novelescas vertiginosas resulta el punto de partida obligado para acercarse a la obra de Pérez-Reverte con el ánimo de explicarla, razonarla” (Sanz Villanueva, “Lectura”).

todos los hombres, de la fundamentación [...] de cualquier realidad, de todo aquello que, en suma, la cultura moderna identifica con el origen" (Cabo Aseguinolaza 71); y se recuperará lúdicamente a través de la labor de la memoria, perfilándose como la presencia interiorizada del origen vinculada a la identidad más íntima del hombre adulto.

La carta esférica (2000) es de un ritmo muy acompasado: la oración y el párrafo medios son más largos que los de novelas anteriores, los diálogos en estilo directo —todavía numerosos— se ven circunscritos por pasajes sustanciosos de estilo indirecto libre, la reflexión —sobre la condición humana, la vida, la vigencia del pasado, los sueños de la infancia, el mar o la mujer— se intensifica y, en conjunto, se despliega un estilo maduro, elegante y muy a menudo lírico que, por medio de los juegos que de nuevo lo condicionan todo, abre un hueco por el que asoma "algo de la materia singular con que se tejen ciertos sueños" —por decirlo en los términos que emplea Manuel Coy para referirse a la historia del barco perdido—, sueños, ilusión provenientes del país mítico de la infancia que la novela recupera en cierto modo (Pérez-Reverte, *Carta* 97).⁶

I. EL MARINO Y LA SIRENA

El principal héroe cansado de *La carta esférica* es Manuel Coy, de 38 años, oficial de marina mercante con veinte meses de suspensión por delante y "un examen de capitán aplazado sin fecha" (19-20). Coy, que en un eco lejano de Lucas Corso tiene algo de perro de caza, con mirada leal, ha sido Jim Hawkins y es Ismael, es Lord Jim, es Corto Maltés, es Popeye (13, 19, 21, 170, 193, 198, 237, 393) y tiene algo de Haddock (también capitán de marina mercante éste, aunque esta correspondencia no se establece en la novela); es, asimismo y sobre todo, Ulises, como se verá.⁷ No es exactamente que no sea un

⁶ Los números de página indicados en el presente capítulo nos remiten a la edición de 2000 de esta novela, si no se precisa otra fuente.

tipo original, como le reprocha otro personaje en un pasaje metanarrativo;⁸ sí lo es, aunque obviamente en la medida en que cualquier personaje ficticio de hoy día y desde la segunda mitad del siglo XX lo pueda ser. Como siempre en Pérez-Reverte, las referencias intertextuales y metanarrativas hacen explícita la conciencia de que, en parte, Coy se forja mediante los modelos que se citan; pero en la combinación particular de ciertos rasgos de éstos con elementos provenientes de la amplia realidad empírica del autor sí resulta un tipo bastante singular.

Es otro héroe cansado revertiano. Con su “sonrisa poco esperanzada y amarga” y su falta de fe en la condición humana no se hace ilusiones: “Era bueno no esperar nada de la gente y que la bolsa de viaje fuese lo bastante ligera como para echársela al hombro y caminar hasta el puerto más próximo sin lamentar lo que se dejaba atrás” (11, 30). Se considera instalado en lo que él llama *la etapa Conrad*; “y todos los héroes autorizados a moverse por ese territorio”, aclara, “eran héroes cansados, más o menos lúcidos” (251). Pese a ello, conserva cierta inocencia, cierto candor, cierta ingenuidad infantiles (30-31); y no se olvide que a lo largo del ensayo la palabra “infantil” no significa “pueril”, sino que nos remite a la etapa más digna del hombre y a un espíritu que nos es imprescindible, como destacaron Robert Louis Stevenson en su día y Fernando Savater (1924 y 1994: 15, respectivamente). Es, asimismo, un lector tenaz, aunque sólo de literatura náutica, de libros sobre el mar (19, 39), bibliofilia que según su amigo el Piloto, en un irónico comentario metanarrativo, termina siendo perjudicial: “Siempre leíste demasiados libros... Eso no podía traer nada bueno” (336).⁹ Con todo, son los libros, junto con

⁷ Por cierto, en un juego intratextual (o de intertextualidad restringida) acostumbrado, se menciona a Lucas Corso (el protagonista de *El club Dumas*) en la novela en un aparte no carente de humor, como alguien que le suministra material relacionado con el mar a Nino Palermo; “un hurón de bibliotecas [...], un desaprensivo [...] que cobraba carísimo” (148).

⁸ “Pero no engañas a nadie, ¿sabes?... Debes de creerte un tipo original, pero... Por Dios. Te he visto ya cien veces antes. Entérate. A ver si te crees el único que leyó libros y fue al cine”, le dice Palermo (279).

⁹ Coy, como Julia en *La tabla de Flandes*, es además amante del jazz, de “su insolencia y su ingenio” (40).

el mar, que le ayudan a ordenar su vida. Cuando mira atrás, divide su vida en tres épocas: primero atravesó la época Stevenson, luego la época Melville, antes de pasar a la época Conrad (19-20; 251). Estas etapas representan algo así como el trayecto desde la ilusión, la esperanza, los sueños albergados en una primera fase de la vida que luego, poco a poco, la vida le va despojando a uno, hasta desembocar en la condición del desengaño y la generalizada falta de fe e ilusión.

El mar le ayuda también a imponer orden en su mundo. Representa una solución y un refugio para gente como Coy.¹⁰ La razón escueta que proporciona para explicar por qué se hizo marino es que “el mar es limpio” (31). En el mar uno sabe a qué atenerse y se hace con la perspectiva necesaria para afrontar el mundo; “El mundo era una estructura muy compleja que únicamente podía contemplarse desde el mar” (32). En el mar hay certezas que Coy puede obtener de la ciencia náutica, con la ayuda de la seguridad y el consuelo concomitante que se deriva de las estrellas –a las que tanto debe, incluida su vida (187)– y del rigor “de las matemáticas, de los instrumentos de a bordo y de su competencia profesional”, de “plantearse desplazamientos sobre el papel de las cartas náuticas que ordenaban su vida”, por mucho que a veces se pueda cometer un error y que el mar y el destino le jueguen a uno una mala pasada (51-

¹⁰ “Desde hacía miles de años, antes incluso de que las cóncavas naves zarparan rumbo a Troya, hubo hombres con arrugas en torno a la boca y lluviosos corazones de noviembre –aquellos cuya naturaleza los decide tarde o temprano a mirar con interés el agujero negro de una pistola– para quienes el mar significó una solución y siempre adivinaron cuándo era hora de largarse” (31); el mar es “un refugio inexpugnable frente a todas las cosas, los problemas, las vidas ya vividas o por vivir, muertes pendientes o consumadas que se dejaban atrás, en tierra” (60). El mar como refugio recuerda la tamaño función de la Iglesia según el padre Ferro en la novela anterior a ésta, *La piel del tambor*. Aparte de Homero, también está presente Melville en este mismo pasaje; el hombre por excelencia con arrugas en torno a la boca y lluvioso corazón de noviembre no es sino Ishmael (o Ismael): “Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul [...] then, I account it high time to get to sea as soon as I can” (Melville 1).

52),¹¹ mientras que en tierra Coy tiene el sentido de inseguridad y desconfianza de marino o el pudor de la gente de mar (20-21).¹²

Son los primeros indicios de una dicotomía que se articula nitidamente en *La carta esférica*, a la que volveremos, entre mar y tierra, orden y caos. Es la razón por que en las líneas finales de la novela, concluida la aventura de índole terrenal en su esencia,¹³ Coy anhela el orden y las reglas del mundo del mar, la seguridad que proporcionan, “un mundo conocido, familiar, reglamentado por cronómetros y sextantes que permitían mantener la tierra a distancia. Ojalá, pensó, me devuelvan al mar. Ojalá encuentren pronto un buen barco” (590).

Coy es un héroe griego en que se tiene que enfrentar a una travesía decretada por los dioses: “Ése, concluyó resignado” al cruzarse con la mirada de Tánger, “era el verdadero periplo que le había dispuesto Atenea” (199). Tánger Soto es quien tiene “las claves del viaje” (199), porque Tánger es la que ha seducido a Coy con su canto de sirena; pero Coy es un Ulises que “no tenía tripulantes a quienes taponar los oídos, ni nadie que lo amarrara al palo para resistir a las voces que cantaban en los arrecifes” en su regreso a Ítaca (172). Por ello sucumbe al canto y encanto de la sirena, “jodido, fascinado y solo” (172). Aunque, desde el principio, como se anticipa ya en el juego de prolepsis con el que se señala su primer encuen-

¹¹ Es lo que le sucede a Coy cuando en su guardia de primer oficial del portacontenedores *Isla Negra* el barco da con una roca no determinada en la carta inglesa que advertía que existían agujas sin determinar, advertencia que el capitán pasa por alto; cuando esa roca aislada se halla en medio de la derrota del barco y su casco rechina sobre ella, reaparece un *leitmotiv* frecuente en la narrativa revertiana que tiene su origen en Heinrich Heine, el de los dioses que juegan con los hombres: “Un bromista cósmico tenía que estar riéndose a carcajadas en algún lugar del Universo” (52-4). Es el accidente que le valdrá a Coy la suspensión que lo deja varado en tierra.

¹² “El pudor de la gente de mar, seguro de su mundo pero llena de incertidumbre, timidez e interrogantes respecto a las trampas y tentaciones de la tierra firme” (558).

¹³ Es terrenal la aventura en tanto que no se juega limpio a lo largo de ella, como veremos que se recalca reiteradamente en la novela; interfieren ambiciones y motivaciones que complican una trama en esencia sencilla y extinguen en Coy una ilusión reavivada que se permitió alimentar.

tro con Tánger,¹⁴ es plenamente consciente de que se está metiendo en un lío, como él mismo reconoce; es decir, acepta, sabe, que será engañado (114).¹⁵

Tánger Soto —con ese nombre del puerto y la ciudad al otro lado del estrecho de Gibraltar (en donde está ambientada una parte de la novela), tan milenaria como Cartagena, frecuentada como ésta por fenicios, griegos, romanos, bizantinos y españoles, internacionalizada y hoy capital de Marruecos— es la encantadora que seduce al marino. Es la sirena (o *femme fatale*) revertiana más plena y minuciosamente desarrollada.

La identificación se produce explícitamente desde el comienzo de la novela, cuando Coy, después de toparse con ella en Barcelona durante la subasta del *Atlas marítimo de las costas de España* de Urrutia Salcedo, joya cartográfica del siglo XVIII —el desencadenante de la historia— que es adjudicada a la mujer, en la casa Claymore (otro guiño intratextual, a *La tabla de Flandes* en este caso), y de salvarla del acoso de Nino Palermo que también quería hacerse con el Urrutia, viaja a Madrid y se presenta inesperadamente ante Tánger alegando que ella lo ha atraído como las sirenas: “ ‘Las sirenas’, dijo de pronto. [...]. ‘Cantaban, dice Homero. Llamaban a los marinos, ¿verdad?... Y ellos no podían evitarlo’ ” (78).¹⁶ Tánger es a la vez la encarnación moderna de la sirena, la *femme fatale* del cine *noir* (en una estrecha conexión que también se puede trazar en mujeres protagonistas de anteriores novelas del autor y que es de nuevo puesta de manifiesto en la presente): es Kim Basinger (en *L.A. Confidential*), es Jessica Rabbit, es Lauren Bacall, es Brigid O'Shaughnessy o Mary Astor (301, 402, 468). O'Shaughnessy y Astor no se nombran, pero ésta es la actriz que interpreta el papel de aquélla en la película de

¹⁴ “Luego estimó rumbo y abatimiento. Si a algo estaba acostumbrado era a calcular por instinto ese tipo de cosas; aunque la última vez que se había ocupado de trazar una derrota —*nunca mejor dicho, lo de derrota*— ésta lo hubiera llevado directamente hasta un tribunal naval” (24; el énfasis es mío).

¹⁵ Como reconoce, “uno sabe que hay rocas delante [...] no se deja engañar. Lo sabe” (171).

¹⁶ Al final de la obra se la compara de nuevo a una “extraña sirena” (541).

The Maltese Falcon (1941), basada en el libro de Dashiell Hammet del que Tánquer atesora una primera edición de 1930 (89-90); y, por tanto, cuando Tánquer mantiene que el barco “es mi halcón maltés” se identifica con O’Shaughnessy-Astor. (En cuanto a Bacall, no se menciona título, pero la película en que ella representó el prototipo de la *femme fatale* es *The Big Sleep* (1946), cuya trama, por cierto, era tan complicada que no la comprendían ni siquiera sus guionistas y director, entre éstos William Faulkner, según su propia admisión [Cook 334]). Por cierto, hay correspondencias entre la trama de *La carta esférica* y la novela de Dashiell Hammet y su adaptación cinematográfica de 1941, no sólo a través de la presencia de la *femme fatale* y del héroe cansado (Sam Spade/Coy) en ellas, sino también mediante el hecho de que en *The Maltese Falcon*, el “McGuffin” (por emplear el término acuñado por Alfred Hitchcock) en torno al cual gira la trama consiste en un halcón maltés de oro cubierto por joyas que los templarios de Malta enviaron en 1539 a Carlos V y que desaparece de la faz de la tierra cuando unos piratas se hacen con el barco que transporta el tesoro, exactamente lo que sucede con el tesoro del *Dei Gloria* que constituye el McGuffin de *La carta esférica*. Y estas conexiones se establecen explícitamente cuando Tánquer se refiere al *Dei Gloria* como su “alcón maltés” (301).

El juego de claridad y sombras del cabello de Tánquer es anticipatorio y anuncia una relación sinécdoquica con el hecho de que se trata de un personaje de claroscuros (102).¹⁷ Desde el principio se pone en evidencia que Tánquer, como toda *femme fatale*, se está aprovechando astutamente de Coy para sus propios fines egoístas.¹⁸ Y Coy sabe que con “la melodía extraña que trazaba en el silencio”, la sirena Tánquer, “muy lista, o tal vez intuitiva

¹⁷ Este efecto es común en Pérez-Reverte y recuerda, por ejemplo, el de “la luz de la vidriera emplomada, descompuesta en rombos de color” que “arliqueneaba” la chaqueta de César en *La tabla de Flandes*, prefiguración que encierra una pista temprana sobre la personalidad de quien resulta que despliega un juego intrincado en el cual desempeña como actor varios papeles (Pérez-Reverte, *Tabla* 127).

¹⁸ En un momento dado, Coy “imaginó que se volvía loco y que la seguía hasta el faro del fin del mundo entre vientos y naufragios, y que ella pretendía algo más que utilizarlo a secas” (105).

hasta lo enfermizo, con un riguroso sentido de los mecanismos que rigen a los hombres”, lo tiene en su poder, pese a escuchar el marino “el inequívoco rumor del mar en las rocas peligrosamente próximas” (211, 256, 288). Coy queda “atrapado, tragándose el trocito de queso hasta el alambre. *Cling. Chas*”; porque, en otra metáfora, se trata del tipo de mujeres “que desmontan para siempre el mecanismo de hombres hechos y derechos con un gesto, una mirada o una simple palabra”, y por quienes, “en otros tiempos [...], los hombres mataban o arruinaban sus fortunas, vidas y reputación” (86, 170, 281). En otras palabras, Tánger es “una maldita bruja mala”, como le espeta Coy adelantada la novela y como se revelará efectivamente en el desenlace (429).

Por cierto, la onomatopeya que reproduce acústicamente el momento de verse atrapado Coy cual ratón en la trampa o ratonera de Tánger (“*Cling. Chas*”) forma parte de un amplio abanico de onomatopeyas de la novela, que no es sino otro juego, un “juego de sonidos miméticos y sugerentes, que potencian la capacidad comunicativa de un texto o se convierten en mensajes autónomos carentes de contenido conceptual” (en la definición de Demetrio Estébanez Calderón). A partir de *El club Dumas* la onomatopeya es uno de los juegos menores predilectos de Arturo Pérez-Reverte (que también irá adquiriendo presencia en las columnas que empieza a escribir por aquella época —el año 1993—), con los que deleita a los lectores y se deleita evidentemente también él mismo. En *La carta esférica* se juega sin la conciencia metanarrativa hecha explícita en *El club Dumas* (con la excepción de un caso) y ya no vienen señaladas las onomatopeyas en letra cursiva tampoco, pero de nuevo se da a ciertos pasajes una muy eficaz y divertida fuerza expresiva de historieta o tebeo —de donde se deriva probablemente el efecto; no se olvide la importancia del cómic, y no sólo de *Tintín*, en la formación de Pérez-Reverte, como veremos más adelante— mediante una suerte de neologismo o sonido que imita, sugiere o reproduce acústicamente la realidad significada por él (Estébanez Calderón), y que por ello resulta algo “extranjerizante”.

Otros ejemplos, que se producen de forma normalmente reduplicativa, son los siguientes. “Glú, glú”: representación

fónica de un barco que se hunde; “Arf, arf”: un perro –Zas– que emite un ladrido amistoso; “cof, cof, cof”: la falta de aliento de un personaje que corre y habla a la vez; “clic, clac”: el sonido del martillazo imaginado y también metafórico de Tángier que clava su doblón de oro español en la madera del mástil de un barco como recompensa para Coy si descubre el *Dei Gloria*, a la manera de Ahab en *Moby Dick* quien lo ofrece como premio para quien aviste la ballena blanca en el capítulo 36 de la obra de Melville a la que se rinde extenso homenaje en la de Pérez-Reverte (Melville 141-48); “Clic, clac. Clic, clac”: la misma onomatopeya para los pasos que da Tángier en la habitación arriba de la de Coy imaginada como Ahab con su pata de hueso de ballena en la cubierta de arriba –estas dos últimas onomatopeyas contribuyen a establecer el nexo que une a Tángier con Ahab y la convierte en una especie de Ahab en su búsqueda monomaniaca y letal del barco, mientras Coy ya ha sido identificado con Ismael en el minidrama escenificado, y el marino “nunca había soñado, en ninguno de sus barcos y libros y puertos y vidas anteriores e inocentes, [con] un Ahab tan seductor arrastrándolo a navegar sobre su tumba”–; “Crac”: el crujido del casco de un barco al dar con bajo, arrecifes o costa como metáfora de la historia que se va torciendo; “Dong, dong. Dong”: el punteo del bajo de Hadnott que acompaña a Charlie Parker en una pieza de jazz; “No había sonado bang, como en las películas, sino pumba, pumba, pumba”: el contraste comentado metanarrativamente entre la calidad acústica de la detonación de pistolas cinematográficas y la que dispara Tángier en la escena final de la novela (32, 103, 109, 170, 252, 284, 407 y 587 respectivamente).

Tángier seduce, pues, a Coy. Lo hace no tanto con “su apariencia singular, atractiva y casi adolescente” (pese a rozar los treinta años), su media melena de cabello rubio dorado, liso y perfecto, sus ojos azules de reflejos oscuros, iris azul marino y las miles de minúsculas pecas que le cubren la cara y el cuerpo enteros (como irá comprobando “con delicioso estupor” Coy) –que también–,¹⁹

¹⁹ De hecho, las pecas le fascinan a Coy y vuelve a referirse a ellas a lo largo de la novela, y cuando Piloto le pregunta qué busca de ella, Coy contesta: “ ‘Quiero contarle las pecas, Piloto’ ”; lo que éste interpreta sin rodeos: “ ‘Comprendo. Quieres tirártela’ ” (334).

cuanto con su atractiva y enigmática persona –impredecible y sorprendente como el jazz–; con el “hastío europeo” con el que a veces ríe (lo que le da a ella también un elemento de héroe cansado, dicho sea de paso); su “línea de vida muy larga, como si hubiera vivido muchas vidas”; los *Players* sin filtro que fuma; su biblioteca y sus *Tintines* (a los que volveremos); su labrador *Zas* (con el cual Coy trabará una amistad silenciosa pero tan verdadera y profunda que quedará hondamente afectado por su asesinato, tanto que al final será lo único que no le perdonará a la mujer); y sus rasgos o toques masculinos y soldadescos en los que se hace hincapié, dibujándose por tanto Tángier como un cruce entre la sirena y el soldado, que para Coy ya es –“Eres una especie de soldado, entonces”– porque trabaja para la Armada (la Sección de Investigación y Adquisiciones del Museo Naval de Madrid, para ser exactos): el reloj masculino de acero que lleva en la muñeca derecha, grande y de esfera negra; el padre soldado (un militar que llegó a coronel); su “camisa masculina, militar”; su saco militar (“un auténtico saco de dormir del ejército”); su chapa de identificación de soldado; o su “endiablada-mente agresiva” firmeza (22-23, 37, 74, 89-90, 117, 139, 169, 185-86, 250, 420). No sorprende, por consiguiente, que cuando de pequeña veía sus adoradas películas de vaqueros quisiera “ser soldado y llevar el rifle” (169).

Aunque también seduce a Coy con su historia del barco y del tesoro, como tendremos la ocasión de comentar detenidamente más adelante. Tángier considera esa historia, el barco y el tesoro exclusivamente suyos porque son la culminación de toda su vida, como le deja muy claro al marino, introduciendo de paso otro nexo explícito con la novela de Dashiell Hammett y su famosa adaptación cinematográfica:

“Ésa era mi historia [...]. Estaba destinada a mí, y toda mi vida, mis estudios, mi trabajo en el Museo Naval, me encaminaban a ella antes de que yo misma lo supiera [...]. Para mí es el sueño de toda una vida. [...] El *Dei Gloria* me pertenece [...]. Y nadie me lo va a quitar. Es mi halcón maltés” (301).

No está, por tanto, en absoluto desencaminada la analogía con Ahab: su obsesión con el barco es tan mono-

maníaca y, por lo tanto, en última instancia tan destructiva y mortal, como la de Ahab con la ballena blanca. Por eso entra en, y sale de, la vida de Coy sin que él llegue a poseerla nunca, como él mismo se percata (507). Y no juega limpio.

II. MALDITOS JUEGOS

Ni que decir tiene que, como ya vamos viendo y veremos asimismo a continuación, todo en *La carta esférica* son juegos de índole variada, como en las demás novelas de Arturo Pérez-Reverte. Y como en anteriores novelas, esta conciencia de que nos las habemos con un juego aflora a la superficie del texto.

Así, se prefigura que Tánger será una suerte de compañera de juego de Coy, con su risa simpática de chico “al que sientes deseos de acercarte, intuyendo que puede ser buen compañero de juego, o de aventuras” (82), por mucho que lo de *bueno* sea discutible. Pero de lo que no cabe duda es que la aventura en la que se embarcan es un juego, un juego con sus reglas como adivina pronto Coy: “Sin duda hay unas reglas para todo esto, aventuraba. Reglas que yo no conozco y ella sí. O tal vez reglas que ella misma establece” (112). Efectivamente, se trata de un juego y unas reglas dispuestos por Tánger: “Era su juego y eran sus reglas”, reconoce Coy; “Así fue siempre, desde el principio, y ella sabía que Coy lo sabía” (287). “Ésta es mi aventura”, le recuerda la *femme fatale* para excusarse del hecho de que le ha ocultado parte de la verdad; “Eres tú quien quiso jugar. Yo me limité a establecer unas reglas. Si te convienen o no, es asunto tuyo” (116); “Tú aceptaste jugar según mis reglas”, repetirá (241). Es algo que progresivamente irá intranquilizando y, a la vez, enojando a Coy: “Lo que antes tenía menos importancia, e incluso daba emoción al juego, ahora, en la incertidumbre de la recalada próxima, parecía inquietante” (284); “Cómo te gusta tu maldito juego” concluirá irritado (428).²⁰ Y de este

²⁰ Coy podría suscribir el epígrafe del noveno capítulo (“Mujeres de castillo de proa”): “No hay nada que yo ame tanto como lo que odio este juego” (303).

modo se proseguirá, con el juego como maqueta simbólica que dota de realce poético a la aventura; “Todo estaba en regla. Ella orquestaba el canto de las sirenas, el doblón relucía clavado en el mástil ante los ojos del marino sin barco” y “cada uno asume su papel, como en el cine” (168, 270).

El juego es en parte ajedrecístico, como tan a menudo en Pérez-Reverte (a partir de su novela de 1990, *La tabla de Flandes*), parte de cuya cosmovisión incluye la vida vista a través del prisma del ajedrez o el ajedrez como microcosmos, compendio del mundo. Tángier va “atando cabos en su cabeza impasible como quien juega al ajedrez con los siguientes movimientos previstos de antemano. Trazando rumbos que nos incluyen a todos” (203). Las más de las veces “estaba moviendo sus propias piezas a la chita callando” (153).²¹ Es así porque, por una parte, todas las mujeres, le explica Palermo a Coy, “‘juegan con armas [...] que nosotros ignoramos que existen’”; pero también porque Tángier “‘no juega limpio’” como le confiesa Coy a un camarero y repite en su conversación con Palermo (113, 155), y como tampoco duda en echarle en cara a la propia mujer más adelante, algo que ella admite al responder con hastío: “‘¿Y quién lo hace?’” (228). “En aquella isla de los caballeros y los escuderos”, concluirá Coy algo después –refiriéndose al juego que Tángier y Coy se traen entre manos mediante el acertijo que Tángier le plantea como síntesis del juego en su conjunto, a través de ese juego (el acertijo) dentro de otro juego (la historia que envuelve a Tángier y Coy) que a la vez representa–, “nadie había prometido que el juego fuese limpio” (287).²²

²¹ Y Kiskoros, el enano melancólico enviado por Palermo, se mueve “igual que un peón de ajedrez que cambiara de casilla” (112).

²² La adivinanza de una isla habitada exclusivamente por escuderos que mienten y traicionan y caballeros que nunca lo hacen, y de un habitante de ella que le dice a otro “Te mentiré y te traicionaré”, con la pregunta resultante de si quien habla es caballero o escudero, la descifra Coy a su manera al final, explicando que en la isla todos mienten porque no hay caballeros (229; 574). Este acertijo es una paradoja lógica, variación de la famosa paradoja atribuida a Epimenides, quien era cretense y que afirmó que todos los cretenses mienten. Se trata de un tipo de paradoja generada por una afirmación que de hecho o en apariencia, directa o indirectamente, sostiene su propia falsedad (véase Mautner 316). Douglas Hofstadter se ocupa de ella como ejemplo de un

De esta forma, Tánger “se la había jugado” a Nino Palermo, haciéndose con los servicios de Kiskoros y encomendándole “jugar el doble juego”, y se la juega también a Coy y al Piloto, cuando Coy ve, por fin, “desplegado antes sus ojos todo el resto de la jugada, hasta el final” (153, 578, 580).

La trama principal aparte, hay otros elementos significativos que también se representan expresamente como juegos. El mar (como veremos luego), sin ir más lejos, es un juego que tiene sus reglas: ante la inminencia de un desastre, la calma y actuación rutinaria de Coy y el Piloto la describe Tánger como “una especie de fatalismo. Como si fuese parte del juego”, a lo que aquél contesta, encogidos los hombros: “‘Son las reglas [...]. Allá afuera asumes que el desastre va incluido [...] El mar es eso [...]. El único consuelo es hacerlo todo lo mejor que sabes” (436-37).

La vida también es vista de nuevo como un juego: hay una escena en la que Coy entra en acción peleando que tiene ecos de otra escena parecida de *La piel del tambor*, cuando Quart se dispone a entrar en acción física, y el juego de la acción, junto con la ilusión infantil asociada, apartará sus fantasmas y le ayudará a reponerse, a recuperar su identidad y a restablecer orden en su mundo porque el juego, el enfrentamiento inminente, la acción, la lucha, la vida entera entendida como juego, dotan de orden y de sentido a todo. En *La carta esférica* no se llega a tanto, pero la acción tiene efectos purificadores que se echan de menos en el orden del mundo:

Era bueno pelear, pensaba. Era como limpiar sentinas. Era estupendo para la circulación de la sangre y los jugos gástricos volcar en los puños toda la angustia, y el malhumor, y la desesperanza que lastraban el alma. Era casi terapéutico que la acción diese tregua por un rato al pensamiento, y que los impulsos atávicos de cuando el ser humano debía elegir entre la muerte o la supervivencia reclamasen su parte en el

“Strange Loop” o “bucle extraño” (Hofstadter 17) y también se parece al tipo de acertijo lógico que trata Raymond Smullyan en muchos de sus libros, por citar a dos autores sobre quienes nos ha proporcionado pistas intertextuales Arturo Pérez-Reverte en algunas de sus novelas y en *El club Dumas* en especial.

juego de la vida. Quizá por eso el mundo iba ahora como iba, reflexioné. Los hombres habían dejado de pelear porque estaba mal visto, y eso los estaba volviendo locos (443; el subrayado es mío).

La acción proporciona un equilibrio del que carecemos hoy día en el juego que es la vida. Asimismo, este párrafo del libro es un excelente ejemplo del proceso de abstracción del discurso, del paso de una situación concreta a una reflexión que se abstrae de ella, una faceta que se presenta con mucha más frecuencia de lo que algunos piensan en la prosa de Arturo Pérez-Reverte y mediante la cual se dibuja en muy gran medida su pensamiento literario, como volveremos a observar en seguida.

Por último, cabe mencionar el juego de la voz o instancia narrativa. *La carta esférica* es a todos los efectos, o en todos los capítulos salvo uno, un relato heterodiegético, aunque, *sensu stricto*, es, en realidad, homodiegético. En un juego parecido al que se da en *El club Dumas*, el narrador funciona como heterodiegético y omnisciente, aunque, a diferencia de la omnisciencia normal, sí anuncia su presencia breve y lúdicamente a través de la primera persona singular del verbo en la segunda oración del Capítulo I cuando se presenta a Coy a través de una temprana alusión a la novela de Melville —“Lo encontré en el penúltimo acto de esta historia, cuando estaba a punto de convertirse en otro naufragio de los que flotan sobre un ataúd mientras el ballenero *Raquel* busca hijos perdidos”—, sólo para pasar a un segundo plano hasta el Capítulo XIII cuando se desenmascara como homodiegético, ya que participa en una historia contada por él, aunque su participación se limite a este capítulo. “Y ahora es cuando estoy a punto de aparecer yo, aunque brevemente en esta historia”, nos anuncia de repente la voz narrativa en un acto de presencia aun más sorprendente por más inesperado que el de Boris Balkan en *El club Dumas* (463). En este pasaje metanarrativo, Néstor Perona, el maestro cartógrafo, catedrático de Cartografía de la Universidad de Murcia, a quien acuden Tánger y Coy buscando ayuda con la carta esférica dieciochesca, explica teatralmente al lector:

Soy yo mismo quien durante este tiempo ha estado contándoles todo esto: el capitán Marlowe de la nove-

la, si admiten la comparación; con la reserva de que hasta ahora no creí necesario salir de la cómoda voz que utilicé, casi siempre, en tercera persona (463).

¿Por qué creyó conveniente hacerlo? Porque son las reglas del juego de las viejas historias que Perona añora y que se recrean en *La carta esférica*:

Son, dicen, las reglas del arte. Pero alguien apuntó una vez que los relatos, como los enigmas y como la vida misma, son sobres cerrados que contienen otros sobres cerrados en su interior. [...]. Ya no ocurren apenas, que yo sepa, historias como ésa, y mucha menos es la gente que las cuenta [...]. Y tal vez no las cuentan porque ya no existen verandas rodeadas de buganvillas donde oscurece despacio mientras los camareros malayos sirven ginebra [...] y en una mecedora un viejo capitán desgrana su narración envuelto en humo de pipa. Hace tiempo que las verandas y los camareros malayos y las mecedoras [...] son propiedad de los operadores turísticos; y además no está permitido fumar, ni en pipa ni en ninguna otra maldita cosa.²³ Resulta difícil, por tanto, sustraerse a la tentación de jugar a las viejas historias contadas como siempre se contaron. Así que al hilo del asunto, ha llegado el momento de que abramos el penúltimo envoltorio: el que me trae, modestamente, a primer término. Sin esa voz narrativa, compréndanlo, no habría aroma clásico (463-64).²⁴

Néstor (o Pepe) Perona y Arturo Pérez-Reverte sucumben a la tentación de “jugar a las viejas historias contadas

²³ La vaga referencia aquí es a *La línea de sombra* (*The Shadow Line*) de Joseph Conrad, libro y autor de cabecera de Arturo Pérez-Reverte.

²⁴ Néstor Perona es trasunto de José Perona Sánchez, antiguo catedrático de Gramática Histórica de la Universidad de Murcia, el “maestro de Gramática” amigo del autor celebrado por éste en una columna homónima de 1998 y en su necrológica de 2009, fallecido repentinamente a la edad de 59 años. Forma parte de otro de los juegos habituales de Pérez-Reverte, el del guiño que el autor dirige al lector cómplice por medio de personajes que tienen un paralelismo con personas existentes en la realidad empírica (véase Martín Nogales). Otros ejemplos de este juego en *La carta esférica* incluyen, por ejemplo, el del capitán del *Dei Gloria* don Juan Bautista Elezcano –Amaya Elezcano, antigua directora editorial de Alfaguara homenajeada ya en *El club Dumas*– o su piloto Carmelo Valcells –la agente literaria Carmen Balcells, si no me equivoco– (296).

como siempre se contaron”, reivindicando el esplendor extinguido de mundos (literarios) pasados frente a la banalidad del presente, buscando mantener viva la llama de unas narraciones consideradas clásicas porque fundaron los objetos primarios de nuestra subjetividad (Savater, *Infancia*). Es decir, se busca contar historias tal como siempre se contaron, trampas incluidas a veces. Si a través de la *mise en abîme* de los sobres dentro de otros sobres –que se remontan a los bucles o *loops* de *La tabla de Flandes*– también se hace trampa –Arturo Pérez-Reverte, como Tángier Soto o todos, según ella, a veces no juega del todo limpio, y estos juegos con la voz narrativa son un buen ejemplo de ello y son parecidos a los de *El club Dumas* inspirados en el “juego sucio” de Agatha Christie en *The Murder of Roger Ackroyd* –²⁵, entonces la

²⁵ En *El club Dumas*, el punto de vista narrador se erige también en uno de los juegos de la novela. La primera pista de este juego se suministra en el primer párrafo del primer capítulo en la mención de Boris Balkan de “las novelas escritas por el médico Rogelio Ackroyd”, alusión, como se recordará, al Dr. James Sheppard, el narrador intra y homodiegético de la famosa novela *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 15). Ninguna cita o alusión intertextual en las novelas de Arturo Pérez-Reverte son casuales, y las presentes no son ninguna excepción: sirven como advertencia sutil del hecho de que Boris Balkan –cuyo nombre nos remite a la guerra que se estaba librando en la primera mitad de los años 90 en la antigua Yugoslavia y que Pérez-Reverte cubrió como reportero– oficiará también de doctor Sheppard, como explicará clara y metanarrativamente al principio del Capítulo XV (Pérez-Reverte *Club Dumas* 429). Es decir, aparte de ser un influyente crítico literario, traductor y experto en novela popular del siglo XIX a quien acude Corso al principio de la obra para consultarle sobre “El vino de Anjou” y quien narrará la historia, Balkan resulta ser el culpable o autor de la trama en torno al manuscrito de Dumas, como se desvela en el Capítulo XV, instigador de la actuación de Liana Taillefer y Laszlo Nicolavic, a los que encarga asumir los papeles de Milady y Rochefort para la recuperación teatral del manuscrito que antes había estado en posesión de Enrique Taillefer, uno de los miembros del club Dumas presidido por el propio Boris Balkan, sociedad literaria de “admiradores incondicionales de las novelas de Alejandro Dumas y del folletín clásico y de aventuras” (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 444). Como el Dr. Sheppard que, aparte de narrador intra y homodiegético de la historia en que está involucrado, es a quien Hercule Poirot desenmascara como culpable del asesinato de Roger Ackroyd, Boris Balkan hará de narrador y se descubre como el autor del folletín que se construye y representa en torno al manuscrito dumasiano; pero, aunque autor de esta parte de la trama de *El club Dumas*, a diferencia de James Sheppard, Balkan se mantiene en

justificación, si hiciese falta, habría que buscarla no sólo en el hecho de que estas trampas ya se tendían en relatos que se recrean o en que se inspiran los de Pérez-Reverte (piénsese, sin ir más lejos, en el juego con la voz narrativa de *The Murder of Roger Ackroyd*), sino también en que las trampas forman parte del juego revertiano en el que se invita a participar al lector, en palabras de José Perona (la persona real esta vez, no su trasunto literario):

El placer de leer, de indagar, de buscar, de ser engañado, de encontrar las trampas, de ensartar significados, de hacer hipótesis, de hilvanar inducciones o inferencias con abducciones creativas, de colaborar, en plan cómplice, con Arturo en la resolución de sus enigmas es uno de los ejercicios más placenteros de la imaginación creadora (Perona 286).

En *La carta esférica* se juega de nuevo, de este y otros modos, a las viejas historias.

III. JUEGOS GNÓSTICOS²⁶

Antes de pasar a examinar con más detenimiento el alcance de los juegos de *La carta esférica*, detengámonos

segundo plano en todos los capítulos menos los tres ya mencionados y no es asesino: no es el responsable de la otra trama y de las muertes de Víctor Fargas en Sintra o de la baronesa Ungern en París, los propietarios de los dos volúmenes restantes de *Las Nueve Puertas*, como le advierte a Corso al final de decimoquinto capítulo: “Pero lo mío es el folletín. La novela policiaca debe usted buscarla en otra parte” (458). Éste es uno de los juegos con sus imprescindibles reglas de *El club Dumas*, no sólo “un truco divertido” (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 429), sino un juego a toda regla, por así decir, como anticipa claramente Balkan en el Capítulo V al referirse a la necesidad de “retornar continuamente al principio” para ceñir su narración a la cronología de los acontecimientos y los estrechos límites de la mente de Corso: “Saber y callar, es la regla. Incluso cuando se hacen trampas, sin reglas no habría juego” (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 136). Sobre la cuestión de las trampas en la literatura de Arturo Pérez-Reverte véase el libro de Ann Walsh, *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies* (2007).

²⁶ Empleo letra cursiva en esta sección para deslindar el pensamiento aforístico en que desemboca la narración muy a menudo de su contexto.

a calibrar el pensamiento literario de la novela. Pese a que los personajes de esta obra no sean en apariencia tan propicios a la reflexión como los de su novela previa, se sigue fomentando y enriqueciendo el pensamiento literario del autor. El hecho de que así sea, en términos de la lógica del relato, se debe principalmente a la cultura y elocuencia del narrador, quien con el ritmo acompasado de su narración nos conduce con naturalidad y asiduidad del relato de algo concreto hacia la reflexión que se deriva de ese relato, desembocando así en la *gnosis*, un conocimiento que se impulsa y articula a menudo de forma sentenciosa, sin tratarse en absoluto de literatura gnómica en el sentido de didáctica. De esta forma abundan la reflexión, los aforismos, los excursos ensayísticos en los que también cristalizan *leitmotive*, motivos y temas de esta novela y de la literatura de Arturo Pérez-Reverte en general. La mujer, el mar y la condición humana obtienen la abundante cosecha del pensamiento literario.

a. La condición humana

En primer lugar, y empezando por este último grupo, hay una serie de aforismos variados (reglas, axiomas, principios, máximas) sobre aspectos de la vida, los hombres o el mundo en general que surgen de la experiencia de Coy u otros personajes. En muchos casos se derivan de la tendencia de Coy de ordenar las cosas del mundo según “leyes” expresadas mediante sus acrónimos, tales como la LENC o “Ley de los Encuentros Nada Casuales”, fruto del convencimiento de que “*en el extraño orden del Universo [...] se daban azares, improvisaciones tan matemáticas que uno se preguntaba si no estarían escritas en alguna parte*” (23-24) o la “LBLTL: Ley de Blanco, Líquido y en Tetrabrik suele ser Leche”, variación puesta al día de una máxima que se remonta a *El club Dumas*.²⁷

²⁷ “Cuando es blanca y viene embotellada, suele tratarse de leche” (Pérez-Reverte, *Club Dumas* 12); aparece también en *La piel del tambor* –“Líquido blanco y embotellado, con una vaca en la etiqueta, no puede ser más que leche” (Pérez-Reverte, *Piel* 551)– y también en novelas posteriores del autor con notables variaciones lúdicas (por ejemplo, el tetrabrik pasa a contener vino).

Las demás reflexiones son también una especie de leyes extraídas de la experiencia, como el hecho de que *“los hombres y las mujeres siempre miran primero a una mujer hermosa y luego desvían la vista hacia su acompañante de un modo inquisitivo”*, desencadenada por la comprobación de que los clientes del bar en que entra con Tánger miran primero a ella y luego a él (36); que *“un hombre callado intimida más que el hablador, porque es difícil adivinar lo que tiene en la cabeza”* (28); que *“el que da primero da dos veces”* (éste es un refrán que se matiza con metanarrativo sentido de humor a continuación: “pero lo que el refrán no especificaba era que después de esas dos veces uno podía recibir doscientas” [320]); que *“las armas siempre traen problemas”* (328); que, en un retorno de otra idea presente en la narrativa revertiana desde muy temprano, *“un mercenario al que pagas bien no te deja en la estacada”* (ésta es una regla de Palermo que se remonta a *El club Dumas* pero que aquí se revela inexacta respecto a Kiskoros que se pasará al bando de Tánger [275]); que *“siempre hay un tonto que pierde. Y si miras alrededor y no ves ninguno, es que el tonto eres tú”* o su variante *“A veces hay alguien que muere [...] Y si no ves a otro, el que muere puede que seas tú”* (368); porque *“todos los marinos saben que existe una piedra con su nombre acechándolos en alguna parte”* o *“todo hombre tiene siempre, dé o no dé con ella, una ESW [Extreme Storm Wave/Ola de Tormenta Extrema] esperándolo en alguna parte”* (32, 386); y porque de todos modos *“el mundo es un barco en viaje de ida, y [...] ese viaje no tiene regreso”*. Hay reflexiones sobre los libros viejos —*“A diferencia de los otros, te eligen a tí”*— y los libros en general —*“Si buscas bien, todo puede encontrarse en los libros”*— (76, 176).²⁸ Y también hay reflexiones que desprenden la nostalgia por un mundo perdido que suscitan todas las novelas de Arturo Pérez-Reverte: *“Llegamos demasiado tarde a un mundo dema-*

²⁸ Esta aseveración es de Tánger y Coy la pone en entredicho para sus adentros, pasando a enumerar todo lo que no se encuentra en los libros a base de su experiencia, pese a haber leído toda su vida sobre el mar (176-77).

siado viejo' ”, cita Coy para sus adentros al anhelar el mar de antes (60).²⁹

b. La mujer

En segundo lugar, de la mano de otro muy notable personaje femenino, creado por un autor que, por lo demás, ha explorado con dedicación e imaginación y otorgado considerable protagonismo a la figura de la mujer desde su primera novela propiamente dicha (*El maestro de esgrima*; su primera obra, *El húsar*, es más bien una *nouvelle* o novela corta), se nos guía hacia una consideración de la Mujer en su conjunto. Tánger Soto llegará a representar a todo su sexo, a la mujer a través de los siglos.³⁰ De este modo, pensando en Tánger y otra mujer que acaba de avistar con sus lentes, Coy deduce que “tal vez una y otra eran la misma, y *la vida de los hombres gira en torno a una sola mujer: aquella donde se resumen todas las mujeres del mundo, vértice de todos los misterios y clave de todas las respuestas*”, sentencia que, a su vez, desemboca en una reflexión sobre la lucidez, el hastío, la sabiduría de las mujeres en general –simbolizadas por Penélope– a lo largo de los siglos en su relación con los hombres,

tejiendo y destejiendo tapices durante innumerables inviernos, pariendo hombres para nuevas Troyas y aguardando el retorno de héroes exhaustos; de dioses con pies de barro a los que a veces amaba, a menudo temía y casi siempre, tarde o temprano, despreciaba (87-88).³¹

Es la causa por la cual las mujeres “juegan con armas [...] que nosotros incluso ignoramos que existen”, como

²⁹ La cita no atribuida parece ser una adaptación de una frase del poeta y dramaturgo francés Alfred de Musset en *Rollo* (1833): “Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux” (ctd. en Partington).

³⁰ Empleo la palabra “sexo” en el sentido tradicional equiparable al del anglicismo “género” para designar la colectividad o condición femenina o masculina (véase Seco).

³¹ Todos estos atributos de la mujer universal se resaltarán reiteradamente (por ejemplo: “Ellas son distintas. Lúcidas como si la lucidez fuera una enfermedad” [409]; “Están ahí calladas, mirándonos [...] Llevan siglos mirándonos” [410]).

vimos que razona Palermo para explicar el comportamiento de Tánger; “ ‘Son mucho más listas que nosotros. Mientras pasábamos siglos hablando en voz alta bebiendo cerveza, yéndonos a las Cruzadas o al fútbol con los amigos, ellas estaban allí atrás, cosiendo, cocinando, observando’ ” (280).

Igualmente, cuando Coy admite que quiere acostarse con Tánger, vemos cómo, de forma en apariencia natural, el pasaje pasa de la mujer concreta a la Mujer en abstracto:

Quería contar todas sus pecas doradas [...]. Besarla despacio [...] poner chispas de luz y de sorpresa en sus ojos [...]. Y acechar atento en la penumbra, como un francotirador paciente, *ese momento hecho de brevedad fugaz, de intensidad egoísta, en que una mujer queda absorta en sí misma y tiene el rostro de todas las mujeres nacidas y por nacer* (106).³²

Parecido trayecto se recorre en otros casos –por ejemplo, en la conversación entre Coy y el camarero (113)– o cuando Coy descubre que Tánger se parece

a esas mujeres que miran desde ciertos cuadros. Miradas impasibles [...]. La certeza de que saben cosas que no dicen [...]. Arrogancia dura, sabia. Lucidez antigua [...] Penélope debía de mirar así cuando apareció Ulises veinte años después, reclamando su arco (165);

o cuando se afirma que el lenguaje del silencio era “un lenguaje que ella hablaba desde hacía miles de años” (230). (*La Odisea*, dicho sea de paso, como se ha podido ir viendo desde el principio del presente artículo y tendremos ocasión de comprobar también más adelante, proporciona una de las maquetas simbólicas principales a través de la que se jugará y observará el mundo). Tánger

³² Es la razón por que cuando por fin sí se acuesta con Tánger –y se adentra, por cierto, “allí donde todos los enigmas tenían su clave oculta, y donde el paso de los siglos fraguó la única verdadera tentación, en forma de respuesta al misterio de la muerte y de la vida” (451)–, “entonces ella despertó, y con ella despertaron todas las mujeres del mundo” (536).

o una mujer concreta como representante de su sexo será, por tanto, un *leitmotiv* (en pasajes donde se observa el movimiento de abstracción) que reaparecerá a intervalos (por citar sólo los aforismos a los que afluyen los párrafos en cuestión a modo de ejemplos del pensamiento literario de la novela):

A partir de un momento, cuando se doblaba tal o cual punta de tierra y cierta parte de la vida de un hombre quedaba en franquía, una mujer, la mujer, era quizás el único motivo para mirar atrás. La única tentación posible (221; el subrayado es del original);

Han sido y son todavía nuestros rehenes [...] Son malas porque se la juegan y necesitan sobrevivir. Por eso pelean a muerte, cuando lo hacen (280).

En realidad, “*noy hay mujeres malas [...]. Igual que no hay barcos malos... Son los hombres a bordo quienes los hacen de una manera o de otra*”, en una analogía de mujer y barco establecida por el Piloto, quien con su sabiduría derivada de la experiencia de la vida es otro de los responsables de parte del pensamiento en la novela (333).

Esta extensa indagación en la compleja y a veces enigmática figura de la mujer —además de la añadida inescrutabilidad de Tánger cual sirena— que se lleva a cabo en la novela (desde el punto de vista del varón), facilita los motivos por los cuales Coy llega a la conclusión de que “*la mujer es el único ser que no puede definirse con dos oraciones consecutivas*” y de que “*nadie fue capaz nunca de dibujar la carta esférica que permite navegar a través de una mujer*”, y por los que el Piloto alerta al marino con el siguiente refrán (que por su naturaleza también sintetiza pensamiento gnómico o sentencioso): “A la mujer y al viento, con mucho tiento” (412, 481, 507).

c. El mar

Con todo, no sorprende que en una novela de mar sea el mar el que agrupa la mayoría del pensamiento literario. Y en esa agrupación temática, hay una parte considerable de pensamiento que se despliega a través de dos deter-

minadas dicotomías: la de mar *versus* tierra y la del mar de antes *versus* el mar de ahora.

La primera es una oposición relativamente maniquea debida al punto de vista de Coy, entre un mar acogedor y una tierra que sólo engendra problemas (porque en ésta Coy se siente “torpe y fuera de lugar como un pato lejos del agua”), puesta de relieve en excursos de discurso cuasiensayístico y aforístico: “*El mundo era una estructura muy compleja que únicamente podía contemplarse desde el mar; y la tierra firme sólo adquiriría proporciones tranquilizadoras de noche*”, dado que, como en el caso de las mujeres, “*no hay libros de faros y peligros para navegar tierra adentro. [...] En tierra siempre se navega por estima, a ciegas*” (32-33).³³ Por eso, como se repite, “*en tierra sólo hay problemas*”, porque, personificada, “*la tierra [...] no era más que una vasta coalición determinada a fastidiar al marino*” (52, 141, 412).³⁴ Por consiguiente “*a veces los barcos se perdían en el mar, pero mucho más a menudo los barcos y los hombres se perdían en tierra*” (283). Es más: “*La tierra firme pudre a los seres humanos*” con su contaminación, el suelo “*engañosamente sólido bajo los pies, el contacto con otra gente, el aire desprovisto de sal*” —“*Se apodera de ellos y los devora*”— (84). Es decir, la tierra es entendida como un no mar, por defecto, a partir de aquellos rasgos de los que carece en contraposición al mar. De ahí que sea mucho más digno que barcos y hombres se hundan en mar abierto en vez de pudrirse en tierra, se afirmará en un *leitmotiv* (64, 332, 389). Y en otro se reiterará una *idée fixe* de Arturo Pérez-Reverte, repetida con variaciones (en la distancia de la costa) a lo largo de

³³ El hecho de que la tierra resulte tan incognoscible como la mujer se explicitará: “*El problema [...] es que la ciencia náutica no sirve para nada a la hora de navegar en tierra, o en torno a una mujer*” (221).

³⁴ Aunque también se llegará a afirmar, curiosamente, que “*en la mar siembre hay problemas*” (330); pero hay que tener en cuenta que la contradicción es una parte esencial del pensamiento literario, como ha explicado Javier Marías: “Es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque puede contradecirse y no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones. Puede parecer arbitrario y caprichoso y también ridículo, puede contener una visión y su contraria, opiniones y juicios opuestos y hasta aseveraciones no del todo comprensibles ni analizables por el entendimiento” (Marías 459).

los años en diversos textos: “Era cierto que *la verdadera libertad, la única posible, la verdadera paz de Dios empezaba a cinco millas de la costa más cercana*” (325).

La segunda dicotomía es esencialmente la vertiente marítima de una constante en toda la narrativa y el columnismo de Arturo Pérez-Reverte que está relacionada con la recuperación de la infancia que en cierta medida se efectúa en la novela, como veremos en la siguiente sección de este capítulo: la añoranza por la plenitud, el esplendor y los valores de un pasado que se mitifica y se contrasta con la vulgaridad del mundo presente. Hay una disertación entera de Coy sobre este tema, sobre lo que ha cambiado en el mar, que se desenrolla a lo largo de un diálogo con Tánger y que abarca diez páginas, oscilante entre el *antes* y el *ahora*. En esta sección se destaca que “*ya no hay viaje, porque apenas quedan barcos de verdad... Ahora un barco es como un avión: no viajas, te transportan del punto A al punto B*”, mientras que antes “*la soledad del viajero era posible: estabas entre A y B, suspendido en lo intermedio, y el trayecto era largo... Ibas ligero de equipaje y no importaba el desarraigo*”; el mar de ahora no es como el de antes, “*ahora es como llegar demasiado tarde a un muelle vacío y ver el humo de la chimenea alejándose en el horizonte [...]* Intentas conservar tradiciones, confías en capitanes como de niño confiabas en Dios... Pero ya no funciona”, porque “*antes [...] un capitán tenía que tomar decisiones. Ahora está firmando los documentos en puerto, hay una diferencia de media tonelada, y ya lo tienes telefoneando al armador. ¿Firmo los papeles, no firmo los papeles?*”; son las razones por las que “*ahora [...] la navegación romántica con la que uno soñaba de chico va quedando reducida a esos pequeños barcos de pabellón raro*”; en realidad, “*la única posibilidad de que el mar siguiera pareciéndose al mar era un velero*” (427-37). Este contraste entre pasado y presente se debe en parte a la tecnología:

En un tiempo en que los satélites marcaban rutas y waypoints, el teléfono móvil barría de los puentes a los capitanes habilitados para tomar decisiones, y cualquier ejecutivo podía gobernar desde un despacho transatlánticos o petroleros de cien mil toneladas, poco iba del marino que varaba un barco al camione-

ro que se salía de la carretera por perder los frenos, o conducir borracho (56).

La tecnología es la responsable de que “pronto las estrellas brillarán inútilmente sobre el mar, porque los hombres ya no las necesitan para buscar su camino” y de que “cualquier retrasado mental [...] puede ahora dar la vuelta al mundo apretando botones” (48, 356).³⁵ Tamañas ideas y precisiones se aclararán en otros momentos, por ejemplo cuando, después de indagar en las maniobras y la actuación de la tripulación del Dei Gloria en su enfrentamiento con el corsario que les estuvo dando caza durante varios días, Coy infiere: “ ‘Ya no hay marinos como ésos’ ”, sentencia que Tángier remata ampliando: “ ‘Lo que ya no hay [...] es hombres como ésos’ ” (351).

Y luego hay otra serie de disquisiciones y reflexiones varias relacionadas con el mar: digresiones ensayísticas sobre la ciencia náutica y las cartas náuticas de antaño (118-19), el patente de corso (348), el punto de fantasía o de estima (119, 283); expresión de antipatía razonada por los pescadores, divagación que por su forma podría ser parte de un artículo o columna del autor (340-41); refranes (como el resumen de la situación de Coy: “Marinero sin nada que hacer, busca barco o busca mujer” [109]; o un pseudorrefrán revertiano ahora aplicado al mar: “En el mar, lo que no podía ser, no podía ser, y además era imposible” [423]); y más aforismos fruto de siglos de sabiduría marítima: sobre la manera de vivir en alta mar (“En el mar [...] los hombres viajan con la casa auestas, como la mochila de un explorador o la concha que se desplaza con el caracol” [325]), sobre el mar como microsistemas o, más bien –porque no es un cosmos muy pequeño– compendio del Universo (“el más extraordinario museo del mundo: ambición, tragedia, memoria, rique-

³⁵ Aunque esto se matiza a continuación (en boca del tercer capitán de Coy cuando todavía era alumno), resaltándose la otra cara de la moneda tecnológica y lo valiosos que pueden seguir resultando los instrumentos de antes: “*Pero si la electrónica se descaralla, o a los americanos les da por apagar sus malditos satélites, invención del Maligno, o un bolchevique hijo de puta te da por el culo bien dado en mitad del océano, un buen sextante, un compás y un cronómetro seguirán llevándote a cualquier parte*” (48).

za, muerte" [149]), sobre el hecho de que "un barco hundido es un enigma que fascina a muchos" (171), sobre el que "en el mar todos los caminos son largos" y que "lo único seguro en el mar [...] era que allí no había nada seguro" (172, 175). De hecho, entre estas últimas reflexiones hay dos que nos conducen hacia una equiparación de mar y juego. La primera es el epígrafe del Capítulo III sobre las "normas" del mar: "En el mar puedes hacerlo todo bien, ateniéndote a las normas, y aun así, el mar te matará" (81). La segunda, más larga y compleja, surge a raíz de una reflexión sobre los errores en el mar y el mar se compara en guiño intratextual con la esgrima y luego con la vida misma:

En el mar, como en la esgrima –Coy lo había oído en alguna parte–, todo consistía en tener al adversario a distancia, previendo sus movimientos. La nube negra que se dibujaba plana y baja en la distancia, la zona levemente oscura del agua rizada, la casi imperceptible espuma rompiendo en la roca a flor de agua, auguraban estocadas mortales que sólo la perpetua vigilia permitía esquivar. Eso convertía el mar en símil perfecto de la vida. El momento de tomar un rizo a la vela, decía el sensato principio marino, era justamente cuando te preguntabas si no era momento de tomar un rizo a la vela. El mar escondía a un viejo canalla, peligroso y taimado, cuya aparente camaradería sólo acechaba el momento de asestar un zarpazo al menor descuido. [...]. Porque el mar carecía de sentimientos y, como el Dios bíblico, no perdonaba nunca, salvo por azar o por capricho (375).

Es "la ley del mar" (375). El mar se perfila por consiguiente como un juego con sus normas, peligroso e imprevisible, como la vida misma, además de indiferente a los hombres, porque

aunque los héroes hayan perdido la inocencia y estén demasiado exhaustos para creer en barcos fantasmas [sic] y en tesoros sumergidos, el mar sigue inalterable. Al mar le da igual que los hombres pierdan la fe en la aventura, la cacería, el barco hundido, el tesoro. Los enigmas y las historias que contiene poseen vida autónoma, se bastan solos y seguirán ahí incluso cuando la vida se haya extinguido para siempre. Por eso,

hasta el último instante, siempre habrá hombres y mujeres que interroguen al cachalote agonizante mientras vuelve la cara hacia el sol y expira (252).

Ésta es la lección que se puede extraer de *La carta esférica*: el mar es un mundo que se basta a sí mismo y que siempre encerrará enigmas e historias y, por tanto, aventura y juego para quienes retengan o puedan recuperar algo de la inocencia y la ilusión asociada con una etapa previa a los desengaños producidos por la madurez, una etapa que no es sino la fe en que el oro del capitán Flint existe (sólo que lo ha movido Ben Gunn) y en que al final, aunque sea largo el viaje, volveremos a Ítaca.

IV. REGRESO A ÍTACA

La novela, como apunté al principio del presente artículo, recupera la brumosa tierra natal de nuestra alma, la edad psíquica de la infancia (entendida aquí en un sentido lo suficientemente amplio como para referirse a una primera etapa de nuestra vida que abarca tanto infancia como adolescencia y primera juventud) y los sueños asociados con ella, nutridos sobre todo por la narración pura que es la literatura de aventuras, relatos de peripecias que repiten y contribuyen a sentar los cimientos de la condición humana, la verdadera patria del hombre. La infancia se dibujará como “la tierra natal de todos nuestros sentimientos; y del hombre, el ángel caído, exiliado de un paraíso cuyo esplendor nunca olvidará” (Cabo Aseguinolaza 53). Y esa brumosa tierra natal de nuestra alma se rescata y reivindica por un lado, como vimos, mediante el marino, la sirena y los juegos; por otro lado, se recobra asimismo de manera del todo explícita al aflorar en determinados momentos de *La carta esférica*, que es lo que me gustaría considerar en esta última parte del artículo, en relación con lo siguiente: primero, la historia del barco perdido; segundo, el perro *Zas*; tercero, la importancia de Tintín en la vida de Tánger; cuarto, el reconocimiento por parte de Coy de los sueños de Tánger; y quinto, el regreso de Coy a Cartagena.

a. El barco perdido

Cuando Tánger le relata a Coy la historia del *Dei Gloria* por primera vez (luego se irá ampliando y completando esta historia a base de hechos verificados y escenas conjeturadas) y Coy concluye —en consonancia con la formulación idéntica de los sucintos resúmenes metanarrativos de sí mismas que casi todas las novelas revertianas proporcionan (el verbo “haber” conjugado seguido por el o los elementos básicos del relato precedidos por el artículo indefinido)—, que hay “un barco hundido y un mapa”, al marino lo embarga un sentimiento poderoso:

Luego movió la cabeza y estuvo a punto de echarse a reír en voz alta, no por incredulidad [...], sino de puro y simple placer. La sensación era casi física: un mar, un misterio. Una mujer hermosa contándolo como si nada [...] Lo de menos era que la historia del *Dei Gloria* fuera o no lo que ella creyese que era. Para Coy se trataba de otra cosa: un sentimiento que lo enternece por dentro, igual que si de pronto aquella mujer extraña hubiese alzado un extremo del velo; un hueco por el que asomaba algo de la materia singular con que se tejen ciertos sueños (97).

La sensación intensa que se adueña de él de placer puro, ese sentimiento embriagador ocasionado por la historia contada por una bella mujer de la aventura del *Dei Gloria* y sus ingredientes de mar y misterio, le permiten divisar de repente a Coy a través de la bruma nada menos que la tierra natal de su alma: por ello dice que, de no temer que el gesto se hubiera malinterpretado, se habría levantado en ese momento para cubrirla de besos para “darle las gracias en voz baja por haberlo hecho sonreír como cuando era pequeño” y “por recordarle que siempre existía un barco hundido, una isla, un refugio, una aventura, un lugar en alguna parte al otro lado del mar, en la línea difusa que mezcla los sueños con el horizonte”, por recordarle la vigencia o presencia interiorizada de la infancia; es decir, por restituirle la fe en los sueños de la infancia al invitarle a emprender “la aventura, o lo que diablos fuera aquello” que “incluía en el mismo paquete un barco [...] y una mujer” (97-98, 109). Deadman’s Chest, el Pirata Palomo y sus piezas de a ocho son las huellas de Robert Louis

Stevenson en *La carta esférica* que representan esa recuperación de la patria de los sueños de la infancia que hacen sonreír a Coy y que la novela figura (146, 212, 276);

Doblones, Deadman's Chest y una botella de ron. Terminó riendo en voz alta [...] Él rió de nuevo [...]. Rejuvenecía treinta años: Jim Hawkins le hacía muecas desde un estante lleno de libros, en la Posada del Almirante Benbow (269).³⁶

El rejuvenecimiento de Coy al descubrir el tesoro enterrado de los sueños de una infancia en el horizonte de la aventura presente —la maqueta no sólo simbólica sino prácticamente real con la que se juega—, es análogo al del lector, porque lo que tanto Coy como el lector descubren en *La carta esférica* en última instancia es que, en palabras del propio marino, “tal vez lo que parecía relegado a ciertas páginas e imágenes, territorio de infancia, ámbito exclusivo de los sueños, aún fuese posible de algún modo” (221). Es posible si no se pierde del todo la fe en la aventura, nos recuerda la novela. Es decir, en palabras de Fernando Cabo Aseguinolaza, lo que se descubre es que “la infancia no sólo remite a un pasado, sino que se deja entender también como una presencia interior y esencializante ligada a la identidad más íntima (homogénea y atemporal) del adulto” (Cabo Aseguinolaza 55).

b. Zas

Aparte la historia de Tánger, su perro, Zas, también le facilita a Coy un regreso a la infancia o un regreso a la edad psíquica de la infancia dentro del presente del hombre adulto. El labrador de pelo corto y dorado y ojos oscuros, fieles y tristes le brindará compañía al marino, junto a quien seguirá, dándole ocasionales lametones y recibiendo caricias mientras Tánger le cuenta a éste la historia. Cuando después Coy encuentra asesinado (envenenado)

³⁶ Merece la pena recordar la famosa canción del “capitán” con la que aterroriza la posada cuando arranca la novela de Stevenson: “Fifteen men on the dead man's chest—/Yo-ho-ho, and a bottle of rum!/Drink and the devil had done for the rest!—/Yo-ho-ho, and a bottle of rum!” (Stevenson 3, 7).

a Zas por los ladrones que entraron en casa de la mujer, sentirá una profunda aflicción en una de las escenas más emotivas de toda la novela:

Por unos instantes miró con afecto los ojos muertos del animal, recordando sus lengüetazos del día anterior, el rabo moviéndose alegre en demanda de una caricia, su mirada inteligente y fiel. Experimentaba una pena honda, una piedad que removía su interior, incomodándolo con sentimientos casi infantiles que todo hombre adulto cree olvidados. Con Zas tenía la impresión de haber perdido un amigo silencioso y reciente; de esos que no se buscan porque son ellos los que te eligen a ti (163).

En cierto modo, Zas representa al amigo ideal, con su inocencia, su fidelidad, su constancia y su alegría incondicional; y la traición del perro resulta imperdonable. Por eso, en la escena de la muerte de Tánger a la que asiste Coy al final de la novela, escena con la que la de la muerte de Zas tiene claros paralelismos, el marino no se verá tan afectado como por la muerte del labrador, entre otras cosas porque Tánger, no tanto por la imposibilidad de cualquier ser humano de estar a la altura de la amistad incondicional de un perro, se revela especialmente engañosa y traidora para con Zas en concreto, aparte de para con Coy y el Piloto, habiendo orquestado la muerte del labrador como elemento integral de su manipulación de Coy. Coy, pese a haberle prometido a la sirena no dejarla sola cuando se muriera, después de descubrir su traición de Zas, la abandona a su suerte:³⁷ “No le dio la mano. Ella estaba en el suelo, como Zas sobre la alfombra de aquella casa en Madrid. Habían transcurrido miles de años, pero eso era lo único que a él le resultaba imposible olvidar” (588). En una clara toma de postura, un claro acto de lealtad a la memoria de Zas al final de la novela, Coy no le perdona a Tánger que traicionara al perro.

³⁷ La única pregunta que le hace a Tánger después de entender que ella los engaña al entregarles a él y al Piloto a la custodia de Kiskoros, lo único que le importa saber, es si Kiskoros ya trabajaba para ella cuando mató a Zas (574).

c. Tintín

Sin embargo, antes de esto Tánger seducirá a Coy. Y uno de los modos en que lo hace es hablándole de la importancia de Tintín en su vida, cuya colección de aventuras completas ocupa un lugar privilegiado en su biblioteca (90). Cuando Tánger le explica que su descubrimiento de la existencia e historia del *Dei Gloria* “se parecía a eso que a veces sueñas cuando niña. El mar, el tesoro...” (128), echa mano de Tintín para dilucidar los orígenes del encanto de la historia —y, a la vez, se manifiesta metanarrativamente parte de la inspiración de la trama de *La carta esférica*—³⁸ y va rejuveneciendo en el proceso:

Parecía distinta, más joven, cuando se levantó y fue hasta los libros del anaquel: [...] sus ojos eran más azul marino que nunca y parecía sonreír cuando vino de regreso a la mesa con dos álbums de Tintín: *El secreto del Unicornio* y *El tesoro de Rackham el Rojo*. [...] Entonces ella, que abrazaba los dos álbums contra el pecho, se echó a reír, y parecía una mujer muy

³⁸ Como se recordará, las dos aventuras de Hergé giran en torno a la reconstrucción de un único pergamino resultante de tres que proporciona el secreto para encontrar el tesoro que transportaba un antepasado de Haddock cuando su barco fue atacado y hundido por piratas (*El secreto del Unicornio*), una latitud y longitud que indican el lugar en que se hundió el Unicornio, a cuya búsqueda se lanzarán Tintín y el capitán Haddock en la aventura siguiente (*El tesoro de Rackham el Rojo*). (Las correspondencias, por cierto, entre el primero de esos dos volúmenes de Hergé y parte de la trama de *El club Dumas* son llamativas y no creo que constituyan ninguna coincidencia: como Tintín, Corso también ha de reconstruir un único libro resultante de los tres ejemplares existentes). En esencia, la trama de *La carta esférica* es idéntica a la de las dos aventuras de Tintín: tanto la novela de Pérez-Reverte como las aventuras de Hergé giran en torno a un barco que transporta un tesoro del Nuevo Mundo al Viejo a finales del siglo XVII (el *Unicornio*) o principios del XVIII (el *Dei Gloria*); el barco es perseguido por un barco pirata o corsario, y después de una larga caza y varias maniobras complejas es alcanzado y entabla un combate que pierde; luego se hunde; se pierde rastro del tesoro hasta que siglos después se redescubren sus huellas que conducirán a la segunda parte de la aventura que consistirá en la búsqueda del tesoro a bordo del *Sirius* (Hergé) o *Carpanta* (Pérez-Reverte); ambas historias finalizan con el descubrimiento del tesoro y el desenlace posterior (aunque en la historia de Hergé, a diferencia de la de Pérez-Reverte, el tesoro no se encuentra en el barco hundido sino en el castillo del antepasado de Haddock).

diferente al hacerlo. Se echó a reír franca, alegremente, y luego dijo: mil millones de mil rayos (128-29).

Por medio de *Tintín*, sueños y horizonte se juntan en la vida de Tángen, y ella rescata su infancia hasta que la mujer y la niña que fue se funden. En las dos páginas que siguen, Tángen le explica a Coy el papel primordial de *Tintín* en su vida: la dedicación monomaniaca con la que ahorra para comprarse estos álbumes de niña; cómo “todavía, al abrir un *Tintín*, puedo sentir ese aroma que a partir de entonces asocié con la aventura y la vida”; cómo en *Tintín* “todavía es posible la aventura”; cómo *Tintín* es responsable de su obsesión por la historia del *Dei Gloria*; cómo la viñeta de *El tesoro de Rackham el Rojo* en la que *Tintín*, vestido de buzo, se acerca “caminando por el fondo del mar al pecio impresionante del *Unicornio* hundido” marcó su vida de forma decisiva; cómo, junto con algunas películas y algunos otros libros, “estos álbums formatearon para siempre el disquete de mi infancia”; en suma, cómo estas aventuras de *Tintín* y del capitán Haddock se convierten en la maqueta simbólica a través de la cual vive gran parte de su vida (130-31). Es hablando de *Tintín* con Coy que éste puede observar no sólo el fervor, la devoción por el mundo creado por Georges Remi, sino también la concomitante recuperación de la niña que se va efectuando delante de sus ojos:

Había apoyado la punta de los dedos sobre la página con una delicadeza extrema, como si temiera alterar los colores. Coy, que no miraba el álbum sino que la miraba a ella, comprobó que seguía sonriendo, ausente, con aquel gesto que la rejuvenecía hasta darle la misma expresión que la muchacha abrazada por su padre en la foto del marco. Un gesto feliz, pensó. De esos que todavía tienen el contador a cero. Más allá estaba la copa de plata abollada y falta de un asa. Campeonato infantil de natación. Primer premio (131-32).

Estas páginas son algunas de las más importantes y reveladoras de la novela: no sólo porque las aventuras de *Tintín* se presentan como la patria del alma de Tángen, su Ítaca, y por la evidencia de que *Tintín* condiciona su vida entera y su búsqueda del *Dei Gloria*, y condiciona por tanto

también *La carta esférica* en su conjunto (es una de sus claves principales, junto con *La isla del tesoro*), además de representar por consiguiente una forma lúdica de vivir la vida; sino también porque en estas páginas Arturo Pérez-Reverte le presta a Tángen una parte inequívoca de su *bios*: Tángen es Pérez-Reverte. En estas pocas páginas que giran en torno a Tintín, nos está hablando Arturo Pérez-Reverte de su propia Ítaca, de la brumosa tierra natal de su alma, porque lo que se reproduce en estas pocas páginas de *La carta esférica* palabra por palabra las más de las veces no es sino lo que nos ha relatado ya con anterioridad Pérez-Reverte a propósito de la publicación de la biografía de Hergé escrita por Pierre Assouline en 1996, en su columna del 1 de marzo de 1998:

Mil millones de mil rayos. No sé ustedes, pero el arriba firmante se ha emborrachado muchas veces con el capitán Haddock, y el whisky Loch Lomond carece de secretos para mí. Salté en paracaídas sobre la Isla Misteriosa con la bandera verde de la FEIC entre los brazos, crucé innumerables veces la frontera entre Syldavia y Borduria, navegué en el *Karaboudjan*, el *Ramona*, el *Speedol Star*, el *Aurora*, y el *Sirius*, busqué el tesoro de Rackham el Rojo –ya saben, siempre al oeste– y caminé sobre la Luna mientras Hernández y Fernández, con el pelo de colorines, hacían de payasos en el circo de Hiparco. Cuando me eché una mochila al hombro, mi primer viaje fue, como Tintín, a bordo de un petrolero y rumbo al País del Oro Negro (Pérez-Reverte, *Barcos* 75).

Es decir, Arturo Pérez-Reverte nos cuenta en las mismas palabras que luego le prestará a Tángen cómo “aque-llos tintines formatearon para siempre el disquete de mi infancia”, cómo condicionaron su vida entera, cómo vivió y vive su vida a través del prisma de las aventuras de Tintín, ideas que reiterará con variaciones en otras dos columnas sobre la importancia capital de las aventuras de Tintín en su vida, tituladas “Mil millones de rayos” y “El viejo amigo Haddock”, las tres recopiladas en *Los barcos se pierden en tierra* (Pérez-Reverte, *Barcos* 75-77, 144-46 y 232-34, respectivamente). En “Mil millones de rayos” destacará de nuevo que el camino recorrido por los dos amigos belgas lo ha recorrido también él:

Ese largo camino yo también lo había hecho con ellos, página a página, sueño a sueño, y su historia era también mi historia. Tintín, Haddock, Milú, yo mismo [...] Era mi infancia la que pasaba ante mis ojos, y de nuevo sentía erizárseme la piel como cada vez que abría uno de aquellos álbums que todavía conservo y hojeo con devoción (Pérez-Reverte, *Barcos* 145).

Con Tintín recupera la patria de su infancia y sus sueños, una y otra vez. Y en la tercera columna descubre desengañado que ya es más viejo que el capitán Haddock, en busca de quien se echó una mochila a la espalda de joven al marcharse de Cartagena y emprender la aventura de su propia vida; “Ya no soy Tintín, ni volveré a serlo nunca. Soy yo quien ha pasado, con el tiempo, al otro lado de las viñetas que acompañaban mi infancia” (Pérez-Reverte, *Barcos* 232-34). Es decir, se trata de una aventura literaria no sólo leída sino asumida, vivida y vuelta a vivir una y otra vez a lo largo de una vida entera; es la línea difusa en que se juntan los sueños de Arturo Pérez-Reverte con el horizonte. En *La carta esférica*, Tánger, exactamente como Pérez-Reverte, nos explica cómo busca en la realidad lo que conoció en la ficción. Porque no otra cosa es la trayectoria de Pérez-Reverte en sus propias palabras, si precisáramos de otra confirmación:

En cierta ocasión, durante una larga conversación con Javier Marías (que es mi amigo en el sentido exacto que la palabra amigo tiene en las palabras que hoy les dirijo), llegamos a una conclusión curiosa. Son los nuestros caminos diferentes como novelistas, habiendo partido, sin embargo, del mismo territorio lector. Una de las diferencias, quizá, estriba en que él quiso ser, desde muy joven, el autor de los libros que había amado, y yo quise ser, desde muy niño, el personaje de esos mismos libros. [...] En realidad, como ven, que alguien que se inició como lector apasionado y se hizo reportero por culpa de la literatura regrese allí de donde vino, no sólo no es una paradoja, sino que es lógico. Incluso como aventura (Pérez-Reverte, “Mochila” 171-72).

Arturo Pérez-Reverte emprendió la aventura de su vida impulsado por, y a través de, la maqueta simbólica que es la literatura, y buscando en la realidad los sueños despertados

por la ficción, antes de volver a la literatura para recuperar los mundos que conformaron los sueños originarios en su infancia. Así, como presencia interiorizada del origen, en palabras de Cabo Aseguinolaza, “la infancia se transforma en el factor más poderoso de creación [...] Esto es, de una parte se deja entender como regresión o repliegue, pero, de otra, resulta un principio movilizador de primer orden” (53).

Por esta misma razón, por creer Tángier que el *Dei Gloria*, un barco de madera hundido entre rocas, quizás sí se haya podido conservar como el *Unicornio* en la ilustración de *El tesoro de Rackham el Rojo* (382-83) o por establecer Tángier otros paralelismos entre la aventura de Tintín y la suya (por ejemplo en el error de los cálculos de longitud de Tintín y Haddock al confundir París con Greenwich [460], algo que por cierto resulta ser también la clave de la historia de *La carta esférica*, porque los cálculos de Tángier y Coy también son equivocados ya que los jesuitas usaban un meridiano secreto que no era el de Cádiz), Coy llegará a preguntarse, no sin razón, “si todo esto no es más que una peripecia infantil imaginada en un libro de historietas [...] El sueño de una niña que jugaba a buscar barcos hundidos. Con tesoros, y con malvados” y si “todo no era más que una inmensa sucesión de errores; y el principal de todos era que el tiempo de buscar tesoros no resistía la lucidez del tiempo adulto y razonable” (460).³⁹ Y resulta que sí, que sí se trata de una peripecia infantil imaginada en un libro de historietas, pero una peripecia que se hará realidad, una búsqueda de tesoros que sí resiste la lucidez del mundo adulto, un sueño nutrido por la literatura que se juntará con el horizonte, al encontrar Tángier y Coy, como Tintín y Haddock, tanto el barco como el tesoro y al escribir Pérez-Reverte *La carta esférica*, recobrando, y jugando con, los sueños de su infancia lectora.

d. Sueños

En esta misma escena de los *Tintines* es cuando se produce el reconocimiento de Tángier por parte de Coy,

³⁹ Coy procurará no confundir ficción con realidad, insistiendo en que “no habitaban un álbum de Tintín. Por lo menos, no él” al vislumbrar otro paralelismo entre la aventura en que está enrolado y otra aventura de Tintín, *El cangrejo de las pinzas de oro* (516).

algo que también forma parte del encanto y la seducción de aquélla. Se produce cuando la Tángér adulta, abismada en el álbum del inmortal héroe belga, se funde con la Tángér muchacha que la rodea, abrazada por su padre en la fotografía que está al lado de la copa de plata abollada y falta de un asa que representa su primer premio en el campeonato infantil de natación. Es en aquel momento preciso cuando Coy reconoce a Tángér:

Podía comprender. No era el álbum, ni la copa de plata ni la foto, ni nada que tuviera que ver con lo que ella tenía en su memoria; pero había un punto de contacto, un territorio donde era fácil reconocerla. Quizás Tángér no era tan distinta, al fin y al cabo. Tal vez, pensó, en alguna forma también ella sea uno de los nuestros; aunque por definición cada uno de los nuestros navegue, cace, combata y se hunda solo. Barcos que pasan en la noche (132).

Para Coy, la foto, la copa, los álbumes de Tintín son no sólo indicios de una vida real, sino huellas de un pasado, de “unos recuerdos no explícitos pero que sin duda sostenían el resto del tinglado y la apariencia: la niña, el soldado, los sueños y la memoria”; en la sonrisa de la niña en la foto, Coy “registraba una marcada frescura que la hacía distinta. Algo luminoso, radiante, de vida llena de posibilidades no desveladas, de caminos por recorrer, de felicidad posible y tal vez probable” (189-90). Son las huellas que nos remiten a la patria del alma de Tángér, que no es muy distinta, en un principio, de la de muchos otros seres humanos del mundo occidental. Y en su interpretación de esos signos, Coy le explica a Piloto, dejando entrever la ternura que siente por Tángér, que ella lucha por recuperar su infancia o la niña que fue, que lucha “por una niña que conoció hace tiempo. Una niña protegida, soñadora, que ganaba concursos de natación, que creció feliz hasta que dejó de serlo y supo que todos morimos solos... Ahora se niega a dejarla desaparecer” (411). Ésta es la lucha que libra Tángér a su modo de ver, por recuperar una niña llena de vida y esperanza, de ilusión e inocencia que la vida le arrebató, por recuperar la plenitud, la integridad original perdida. Parece que lo logra en cierta medida al resucitar la historia del barco hundido y el tesoro, que será

lo que le devolverá el rostro de la niña que fue, como sucede cuando el marino intuye en un momento de intimidad entre ellos que ella tenía el mismo rostro que en la foto del marco de plata, que por lo demás es el rostro que todas las mujeres tuvieron alguna vez (453). Será así por lo menos mientras dure la ilusión de Coy, porque al final Tánger se revela como la verdadera sirena egoísta y despiadada que también es, y Coy comprenderá que el sueño ha sido reemplazado por “una ambición dura y neta como un trozo de piedra oscura, pulida, muy brillante” (261).

Estas huellas son la clave, porque mediante ellas Coy no sólo identifica a Tánger, sino que llega a identificarse con ella:

Yo también sonreí así alguna vez, pensó. Y aquellos modestos objetos diseminados por la casa, la copa abollada, la fotografía de la muchacha cubierta de pecas, eran los restos del naufragio de esa sonrisa [...]. Entonces se vio desamparado, cual si fuera él y no Tánger quien sonreía en la foto con el hombre de la camisa blanca. Se reconocía en aquella imagen, y eso lo hizo sentirse huérfano, solidario, melancólico y furioso (190).

Ternura y empatía conducen al reconocimiento propiciado por la sonrisa de la infancia compartida que no representa sino los sueños y la ilusión albergados en esa etapa, y desembocan en la plena identificación de Coy con Tánger. Así es como la seguirá reconociendo o se esforzará por reconocerla durante la novela, reconocimiento que entraña la restitución, la recuperación de la infancia a lo largo de *La carta esférica*:

Coy no pudo evitar sentirse conmovido. Seguía habiendo algo infantil, resolvió, en esa obstinada madurez, en el aplomo con que ella encaraba las consecuencias de su aventura. De nuevo la foto en el marco. De nuevo la copa de plata, la niña rodeada por el brazo protector del hombre desaparecido, la indefensión en los ojos que reían desde el umbral del tiempo donde son posibles todos los sueños. Seguía reconociéndola, a pesar de todo. O para ser más exacto, cuanto más tiempo pasaba junto a ella, la reconocía más (248)

Es precisamente a este territorio adonde nos retrotrae el reconocimiento y la novela en su conjunto, a ese “umbral del tiempo donde son posibles todos los sueños”, como se afirma en una de varias formulaciones poéticas en la obra que nos hablan de la patria del alma. Como se explicará pocas páginas más adelante, estos sueños de la brumosa tierra son los que nutren la búsqueda de Tánger; y la niña que la mujer fue, sus sueños y su aventura constituyen asimismo el verdadero tesoro que busca rescatar Coy:

En realidad el misterio del barco perdido le traía sin cuidado. Era ella, su tesón, su búsqueda, todo lo que estaba dispuesta a emprender por un sueño, lo que lo mantenía a rumbo, pese a escuchar el inequívoco rumor del mar en las rocas peligrosamente próximas. Quería acercarse a ella cuanto pudiera [...] y reconocer en ella, en la hondura de esa piel y de la carne que recubría, a la niña sonriente en la foto del marco de plata (256)

En otras palabras, el sueño infantil de Tánger es el que marca el camino que sigue Coy en el plano del horizonte.

e. Ítaca

Por último, Coy, cual Ulises (471), no sólo buscará “el camino de Ítaca en la otra orilla de aquel mar viejo y gris como la memoria” a través de la unión con la mujer (538),⁴⁰ sino que la recuperación de la tierra natal del alma se figura de forma literal en el regreso de Coy a su Ítaca real, a su tierra de origen: Cartagena. Apropiándose metafóricamente de la ilustración que marcó los sueños de Tánger, se dice que Cartagena es “la viñeta en el álbum de su memoria”; y ese regreso se despliega en las páginas más líricas de la novela, que componen un doble canto a esta tierra que es del protagonista y del autor a la vez o un préstamo de éste a aquél:

Un puerto Mediterráneo con tres mil años de historia en sus viejas piedras, rodeado de montañas y castillos con troneras que en otro tiempo tuvieron caño-

⁴⁰ Hay de nuevo en esta novela una escena amorosa descrita como análoga a una batalla, en este caso la de Troya; es reminiscente de escenas amorosas descritas como forcejeos, batallas o guerras en novelas anteriores (469-71).

nes. [...]. Olor a agua quieta, a estachas húmedas, y el lebeche moviendo las banderas de los barcos amarrados y los gallardetes en los palangres de los pescadores. Hombres inmóviles, jubilados ociosos frente al mar, sentados en los bolados de hierro viejo. Redes al sol, costados herrumbrosos de mercante abarloados a los muelles; y ese olor a sal, a brea y a mar viejo, denso, de puertos que han visto ir y venir muchos barcos y muchas vigas (132-33).

Es la Cartagena de su infancia, y en este paisaje evocado hace acto de presencia el niño que fue: “En la memoria de Coy había un niño moviéndose entre todo aquello; un niño moreno y flaco con la mochila llena de libros del colegio a la espalda, que se escapaba de clase para mirar el mar, pasear junto a barcos” que se dirigen “al mar abierto, en busca de caminos sin huella, sólo una breve estela de espuma, por donde el chiquillo tenía la certeza de que él iba a irse también” y por donde efectivamente se fue tanto Coy como Pérez-Reverte, porque

ése había sido el sueño, la imagen que marcaría su vida para siempre: la nostalgia precoz, prematura del mar cuya vía de acceso eran los puertos viejos y sabios, poblados de fantasmas que descansaban entre sus grúas, a la sombra de los tinglados (133).

Cuando más adelante se acerca en el *Carpanta* a su tierra natal, es, por tanto, su Ítaca la que avista Coy; y Arturo Pérez-Reverte recupera de esta forma más o menos directamente, o el marino mediante, su propio *bios* e infancia; recupera al joven que se asoma al mundo:

Amaba aquel mar [...] Sus orillas tenían la impronta de los siglos [...] Aquí nací, pensó, Coy. Y desde este puerto me asomé a los libros y a los océanos por primera vez. Aquí me atormentó el desafío de las cosas remotas y la nostalgia prematura de lo que no conocía. Aquí soñé con remar hacia la ballena con el cuchillo entre los dientes y el arponero listo en la proa (386).⁴¹

⁴¹ El esbozo de este joven coincide en parte con el de Ishmael, quien se declara atormentado por el mismo afán por las cosas remotas en el primer capítulo –“Loomings”– de *Moby Dick* (“I am tormented with an everlasting itch for things remote” [Melville 5]).

Desde aquí emprenderá el camino vislumbrado entre sueños; desde aquí anhelará “hacer lo que otros sueñan” (392). Es aquí, “para el joven que Coy era entonces” donde y cuando empieza a desaparecer la línea que separa el sueño del horizonte, al no haber diferencia entre sus primeras aventuras juveniles con el Piloto “y lo leído, bastando para justificar la aventura” (396-97). Desde este territorio real donde se forjan sus sueños se marcharán tanto Coy como Arturo Pérez-Reverte para vivir la aventura leída, para vivir los sueños como personaje.

Es la tierra en la que se tejieron sus sueños en la que late un pasado que vincula Cartagena con Troya, con Grecia, con Roma (385, 457), un territorio que incluye todo el Mediterráneo pasado y presente latente que se descubre en las páginas más bellas de la novela con “el olor de los montes cercanos”:

desnudos, secos y calcinados por el sol, con tomillo, romero, palmito y chumbera entre sus peñas pardas, ramblas secas donde crecían las higueras, y almendrales escalonados por muretes de piedra [...] todo el Mediterráneo seguía estando allí, a poca atención que se prestase al tenue rumor de la memoria: aceite y vino rojo, Islam y Talmud, cruces, pinos, cipreses, tumbas, iglesias, ponientes cárdenos como la sangre, velas blancas a lo lejos, piedras talladas por los hombres y por el tiempo, hora singular de la tarde en que todo quedaba quieto y en silencio salvo el canto de la cigarra, noches a la luz de una hoguera hecha con madera de deriva, mientras la luna se elevaba despacio sobre un mar de islas sin agua. Y también espetones de sardinas, laurel y aceitunas, cáscaras de sandía flotando quietas en el leve ondular vespertino de la playa, rumor de guijarros en la resaca del amanecer, barcas pintadas de azul, blanco y rojo, varadas en orillas con molinos en ruinas y olivos grises, y uvas que amarilleaban en los emparrados. Y a su sombra, perdidos los ojos en el azul intenso que se extendía hacia levante, hombres inmóviles mirando el mar; héroes atezados y barbudos que sabían de naufragios en calas designadas por dioses crueles, ocultos bajo la apariencia de mutiladas estatuas que dormían, con los ojos abiertos, un silencio de siglos (386-87).

El “tenue rumor de la memoria” rescata la vigencia fantasmal de los entrelazados pasados históricos y personales —utopía retrospectiva— en el presente, mundos de antes que se funden con los de hoy, tiempo recuperado. A su vuelta, Coy buscará, recordando su felicidad infantil, “una cara conocida, una música familiar [...], un niño jugando en la esquina o en la plaza más próxima, en el que reconocer a alguien, o reconocerse” (390-1). Esa búsqueda resultará vana, puesto que

al niño de pantalón corto que caminaba por aquella misma calle con una botella de sifón en cada mano, o pegaba la nariz, maravillado, ante los escaparates llenos de juguetes iluminados para la Navidad, hacía mucho tiempo que se lo había llevado el mar (391).

Sólo quedan fantasmas, “sombras oscuras que lo saludaban desde arriba”:

mujeres enlutadas conversando en la luz decreciente de la tarde, una lamparilla de aceite ante la talla de una virgen, el chasquido apacible de bolillos tejendo un encaje, una petaca de cuero negro con iniciales de plata, y el olor a tabaco de un mostacho blanco. Grabados de barcos que navegaban velas al viento, entre el crujido de papel de las páginas de un libro (393).

Y lo que entonces añade Coy es probablemente lo más revelador de ese retorno suyo a Ítaca: “He huido, pensó, a un lugar que ya no existía, desde un lugar que ya no existe” (393). Es decir, en su afán por vivir las aventuras leídas y soñadas buscó sus sueños en el horizonte partiendo de una tierra que como descubre a su vuelta está poblada de fantasmas.

Con todo, lúdicamente, el tesoro del *Dei Gloria* se rescata y también se rescata en *La carta esférica* otro tesoro mucho más valioso: los sueños de nuestra juventud y sus huellas o la brumosa tierra natal de nuestra alma, algo que, gracias a escritores como Arturo Pérez-Reverte, “sigue vivo en la mente y en el corazón del hombre, hoy como ayer” (Pérez-Reverte, “Mochila” 176). La novela figura búsqueda y rescate del mundo perdido, primigenio y elemental de la infancia, entendido este mundo como la

tierra poblada menos por el mundo real, empírico, de aquel tiempo, que por un mundo leído, soñado, imaginado, anticipado, proyectado durante aquella etapa de la vida. La infancia, unidad primigenia, tierra natal de todos nuestros sentimientos, cifra de identidad, “sustenta al yo adulto volcado sobre la reflexión retrospectiva” y en *La carta esférica* vemos cómo el poeta, en palabras de María Zambrano citadas por Cabo, “se vuelve hacia el lugar de donde salió, hacia el origen”, cómo “la poesía quiere reconquistar el sueño primero, cuando el hombre no había despertado en la caída; el sueño de la inocencia anterior a la libertad”, y cómo “poesía es reintegración, reconciliación que cierra en unidad al ser humano con el ensueño de donde saliera, borrando las distancias” (Cabo Aseguinolaza 52, 80).

OBRAS CITADAS

- BERGAMÍN, José. *La decadencia del analfabetismo. La importancia del demonio*. Santiago de Chile/Madrid: Cruz del Sur (Renuevos de Cruz y Raya), 1961. Impreso.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. Impreso.
- CHRISTIE, Agatha. *The Murder of Roger Ackroyd*. Londres: Harper, 1926. Impreso.
- CONRAD, Joseph. *The Shadow-Line. A Confession*. Londres: Dent, 1917. Impreso.
- COOK, David. *A History of Narrative Film*. Nueva York: Norton, 1990. Impreso.
- ECO, Umberto. *Reflections on The Name of the Rose*. Trad. William Weaver. Londres: Minerva, 1994. Impreso.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS. *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad. 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011. Impreso.
- Hergé. *El secreto del Unicornio*. Barcelona: Juventud, 1959. Impreso.
- . *El tesoro de Rackham el Rojo*. Barcelona: Juventud, 1960. Impreso.
- . *El cangrejo de las pinzas de oro*. Barcelona: Juventud, 1963. Impreso.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. Londres: Penguin, 2000. Impreso.
- Καβάφη, Κ. Π. *Τα Ποιήματα, Α' (1897-1918)*. Atenas: Ικαρος, 1992. Impreso.
- MARIAS, Javier. "Contar el misterio", en *El hombre que parecía no querer nada*. Ed. Elide Pittarello. Madrid: Espasa Calpe, 1996. 455-59. Impreso.
- MARTÍN NOGALES, José Luis. "Personajes singulares de *El capitán Alatriste*". *Alatriste: La sombra del héroe*. Ed. José Belmonte y José Manuel López de Abiada. Madrid: Alfaguara, 2009. 196-207. Impreso.
- MAUTNER, Thomas, ed. *The Penguin Dictionary of Philosophy*. Londres: Penguin, 2000. Impreso.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick; or, The Whale*. Oxford: Oxford University Press, 1998. Impreso.
- PARTINGTON, Angela. *The Oxford Dictionary of Quotations*. Oxford: Oxford University Press, 1996. Impreso.
- PERONA, José. *Espejos de una biblioteca*. Murcia: KR, 1997. Impreso.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara, 1990. Impreso.
- . *El club Dumas o La sombra de Richelieu*. Madrid: Alfaguara, 1993. Impreso.
- . *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995. Impreso.
- . *Los héroes cansados*, ed. José Belmonte. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Impreso.
- . *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara, 2000. Impreso.
- . "El libro que no te lleva a otro es estéril, fallido (entrevista de Guillermo Altares)", *El País Babelia*, sábado, 6 -12-2008. Web. <http://elpais.com/diario/2008/12/06/babelia/1228524611_850215.html>

- . “La mochila de Jim Hawkins”. *Lecciones y maestros. II Cita Internacional de la literatura en español*. 16, 17 y 18 de junio de 2008. Madrid: Fundación Santillana, 2008. 155-77. Impreso.
- . *Los barcos se pierden en tierra*. Madrid: Alfaguara, 2011. Impreso.
- . *Hombres buenos*. Madrid: Alfaguara, 2015. Impreso.
- PRADO, Benjamín. “La buena literatura”. *El País Semanal* 8-6-1997. 42, 53-59. Impreso.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. “Lectura de Arturo Pérez-Reverte”. 2002. Web. <http://www.perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/rev_lectura_apr.pdf>
- SAVATER, Fernando. *La infancia recuperada*. Madrid: Taurus, 1994. Impreso.
- . *Mira por dónde. Autobiografía razonada*. Madrid: Taurus, 2003. Impreso.
- SECO, Manuel. *Nuevo diccionario de dudas y dificultades*. Madrid: Espasa Calpe, 2011. Impreso.
- SMULLYAN, Raymond. *The Chess Mysteries of Sherlock Holmes*. Nueva York: Knopf, 1979. Impreso.
- STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. Londres: William Heinemann, 1923. Impreso.
- STEVENSON, Robert Louis. “Child’s Play”, en *Virginibus Puerisque and Other Essays in Belles Lettres*. Londres: William Heinemann, 1924. 106-16. Impreso.
- WALSH, Anne. *Arturo Pérez-Reverte: Narrative Tricks and Narrative Strategies*. Londres: Támesis, 2007. Impreso.